

# ઉત્તર હિન્દુસ્થાની સંગીતની સંક્ષિપ્ત ઐતિહાસિક સમાલોચના

આખ્યાતા

પંડિત વિષ્ણુ નારાયણ ભાતખંડે

અનુવાદક

સુંદરલાલ હી. ગાંધી

પ્રકાશક :

પ્રાણસાલ કીરપારામ દેસાઈ

ગદસાલ ગો. કુવ.

ચૈતન્યપ્રસાદ મોતીલાલ દીવાન

ગંત્રીઓ, ગુજરાત સાહિત્ય સભા.

વલ્કન ઇન્સ્યુરન્સ કંપનીની ઓફીસ

સેન્ટ્રલ બેંક બીલ્ડીંગ

ગાંધીરોડ, અમદાવાદ.



780.954

ભાડેવિ

(ઉત્ત)

પ્રત ૧૦૦૦

ક્રિ. ૦-૧૦-૦

---

38614



---

મુદ્રક : ગોવિન્દલાલ મોહનલાલ જાની  
શ્રી કીશા પ્રિન્ટરી : રતનચોળ અમદાવાદ

## નિવેદન

પાંડિત ભાતખંડેએ વડોદરામાં ભરાયેલી પ્રથમ અખિલ ભારતીય સંગીતપરિષદમાં આપેલા વ્યાખ્યાનનો અંગ્રેજી અનુવાદ બહાર પાડતાં અમને ધણો આનંદ થાય છે. સંગીતનો આવો સુરેખ, સરસ અને વિદ્વત્તાપૂર્ણ ઇતિહાસ શ્રી ભાતખંડે જેવા સમર્થ સંગીતાચાર્ય જ આપી શકે. આ અનુવાદથી આપણા ગૂજરાતી સાહિત્યમાં આવા ઇતિહાસની ખોટ હતી તે પૂરી પડે છે.

આ પહેલાં શ્રી સયાજીવિજય માળામાં આ વિષયનું એક ન્હાનું પુસ્તક પ્રગટ થયેલું છે. પણ આને આજના અર્થમાં ઇતિહાસ કહી શકાય તેમ નથી; અને તેમાં જે થોડીક ઐતિહાસિક માહિતી છે તે આ અંગ્રેજી વ્યાખ્યાનમાંથી લીધેલી છે. તે અંશકારે પૂરતો ઋણુ-સ્વીકાર કર્યો નથી એ દુઃખની વાત છે.

આ અનુવાદ કરવા માટે શ્રી સુંદરલાલ હી. ગાંધીનો તથા તેને તપાસી સુધારી આપવા અને વિદ્વત્તાવાળી અને રસવાળી પ્રસ્તાવના લખી આપવા માટે ભાઈ રસિકલાલનો અમે ખૂબ આભાર માનીએ છીએ.

આ પુસ્તક છાપવાની પરવાનગી અમને પૂજ્ય શ્રી. ભાતખંડેએ આપી તે માટે અમે અમારી સભા તરફથી તેમનો ખાસ ઉપકાર માનીએ છીએ. પરવાનગી મેળવવાના કાર્યમાં શ્રી. ભાલચંદ્ર સિતારામ શુક્રચનકર એમ. એ. એલ. એલ. ખી. તરફથી જે મદદ મળી છે તે માટે તેમના પણ ઋણી છીએ.

ચૈતન્યપ્રસાદ મો. દિવાન  
પ્રાણલાલ કિ. દેશાઈ  
ડૉ. માધવજી મચ્છર  
માનદ મંત્રીઓ  
ગૃ. સા. સભા.

મૂચના—નીચે જણાવેલા મુદ્રણદોષો મુધારી ગ્રંથ વાંચવો.

પૃષ્ઠ	લિટી	અશુદ્ધ	શુદ્ધ
૩	૧	ખિલવેલ	ખિલાવેલ
૫	૨૧	જેવાં છે	જેવાં ગ્રંથો છે
૭	૧૯	રાજ્યાદા	રાજ્યાદો
૮	૭	ચાર્યા	ચર્યા
૮	૨૦	લોચનકવિન	લોચનકવિના
૧૧	૬	‘યુનીવર્સલ હીસ્ટ્રી ઓફ મ્યુઝીક’	હીસ્ટ્રી ઑફ યુનીવર્સલ મ્યુઝીક.
૧૨	૧૦	ગ્રંથોમાને	ગ્રંથોમાનો
૧૪	૨૩	પામે છે.	પામે છે.”
૧૫	૫	ઉંમર	ઉંમરે
૨૩	૨૧	શ્રુતિ	શ્રુતિ
૨૭	૫	આંકડો	અંકાડો
૨૭	૨૪	યમક	યમકં
૩૨	૧૩	પદ્મરાગચંદ્રોદય	સદ્મરાગચંદ્રોદય
”	૧૭	”	”
૩૩	૧	દરિદ્રતમસોસ્તે	દરિદ્રતમસો
૪૯	૨૧	હૃદયનારાયણુદેવ	હૃદયનારાયણુદેવ
૪૯	૨૧	હૃદયપ્રકાશ	હૃદયપ્રકાશ
૫૦	૧૩	ગયા	ગયા.
”	૨૭	જુલુ	જુલુ
૫૧	૨૬	પકિતાના	પંકિતાના
૫૫	૧૫	કૃષ્ણાનન્દ્રભિષો	કૃષ્ણાનન્દાભિષો
૬૪	૨૦	નપન્તુવરાઝ્યાચ્ય	નપન્તુવરાઝ્યાચ્ય



પંડિત વિષ્ણુ નારાયણ ભાતખંડે

ખી. એ, એલએલ. ખી.

(“ચતુર પંડિત”)

જન્મ ગોકુલાષ્ટમી શકે. ૧૭૮૨

તા. ૧૦ ઓગસ્ટ ૧૮૬૦.

# વિષ્ણુ નારાયણ ભાતખંડે \*

પંડિત વિષ્ણુ નારાયણ ભાતખંડેનું નામ ભારતવર્ષની વર્તમાન-યુગની વિભૂતિઓમાં ગણનાયોગ્ય થયું છે. રાજકીય પક્ષીના કાળમાં પણ જગત આગળ ધરાય એવી તેજસ્વી મૂર્તિઓ ભારતજનની જાણે છે: ગાંધી, ટાગોર, બોઝ, અરવિન્દ, ગણિતશાસ્ત્રી રામાનુજમ્, ઇત્યાદિ. આવી અખિલભારતીય દારમાળામાં વિરાજે એવા અનેક મહાપુરુષો મહારાષ્ટ્રે વર્તમાન યુગમાં પણ આપ્યા છે: ટિળક અને ગોખલે, રામકૃષ્ણ ભાંડારકર અને ઇતિદાસ સંશોધક રાજવાડે વગેરે. વિષ્ણુ નારાયણ ભાતખંડે પણ આ અખિલભારતીય દારમાળામાં વિરાજતું મહારાષ્ટ્રનું તેજસ્વી મૌકિક છે.

ઈ. સ. ૧૯૨૬ માં લાલ્લાલજીપતરાયના ‘ધી પિપલ’ માં ‘પંડિત વિષ્ણુ નારાયણ ભાતખંડે’ નામના લેખમાં શ્રી દિલીપકુમાર રાય, પોતાના કાઠ મિત્રે ભાતખંડેને ‘ભારતીય સંગીતના મહાત્મા ગાંધી’ તરીકે વર્ણવ્યા તે પ્રશંસાનું સમર્થન કરી તેમાં પોતાના હૃદયની સંમતિ દર્શાવી, પૂછે છે કે: “આમ છતાં કેટલા માણસો આજે પંડિત વિ. ના. ભાતખંડેને કે તેમની પ્રશંસનીય સંગીતસેવાને જાણે છે ? પેલા નિરાશાવાદીએ પોતાનો વિવાદ ઠીક જ વ્યક્ત કર્યો છે: ‘હુનિઆને

---

\* આ પરિચય, શ્રી ચંકરરાવ કરગાડેજીએ કોનીકલના એક કાન્થેસ નંબરમાં આપેલા લેખના, તથા ૧૯૨૬ માં શ્રી. દિલીપકુમાર રાયે ધી. પીપલના માર્ચ ૭ તથા માર્ચ ૧૪ ના અંકોમાં આપેલા લેખોના આધારે લખવામાં આવ્યો છે. કેટલીક અંગત માહિતી તથા સમજણ શ્રી. વાસીલલ શિવરામ પંડિત પાસેથી મળેલી છે. હતરદિહુસ્તાનીસંગીતપદ્ધતિ લા. ૪ ની પ્રસ્તાવના તથા તેના છેવટના ભાગનો અને ક્રમિક પુસ્તક માહિતીની ચોથા ભાગની પ્રસ્તાવનાનો પણ હપયોગ કર્યો છે. આ બધાનો આભાર માનું છું. અંગત મુલાકાતનું એકાદ સંસ્મરણ પણ આપ્યું છે.

પોતાના ઉત્તમ પુરુષોની કશી ખબર નથી ! \*’ ૧૯૩૫ માં, ગંગુલી મહાશય ‘રાગ અને રાગિણી’ ઓની ચિત્રાવલી’ અતુલ્ય ગ્રંથાકારે નિબંધ સાથે પ્રગટ કરે છે અને જાણે દિલીપકુમાર રાયના ઠપકાનો રહિયો આપતા હોય તેમ એ લખ્ય ગ્રંથ ભાતખડેને ‘The greatest living authority on Indian Music’ એ પ્રશસ્તિ

---

\* “A fervent admirer of Pundit Vishnu Narayan Bhatkhande once characterized him as the Mahatma Gandhi of Indian music..... As I personally share the enthusiasm of the observer, I think fit to quote his remark.

“It was the charming side of his personality which appealed to me when I first came in contact with the Pundit year before last. A more intimate contact which followed however tempts me to echo the sentiments of his admirer afore-said. His contact did then appeal to me as that of a man whose unquestioned greatness is as noteworthy as his pervading goodness. It is hardly an exaggeration to aver that the flowering of such a character, in its selflessness, reasonableness, analytic power, contribution in original research work, whole-hearted devotion to the cause one dearly loves, and above all real modesty, is an inspiring spectacle in this work-a-day world of ours. Yet how many men to-day have heard of Pundit V. N. Bhatkhande or his admirable work in Indian Music? Aptly did the pessimist ventilate his pessimism when he said ‘The world knows naught of its greatest men’”.

Dilipkumar Roy.  
The People. March. 7. 1926.

સાથે સમર્પિત કરે છે. ભારતીય સંગીત વિધાના વિધમાન પ્રમાણ-  
ભૂત પુરુષોમાં સર્વશ્રેષ્ઠ—ગંગુલી મહાશયની આ પ્રશસ્તિને પંડિત  
ભાતખંડેએ જીવનભર સંગીત માટે જે કાર્ય કર્યું છે તે કાર્યની આંકણીથી  
માપતાં તેમાં કશી પણ અતિશયોક્તિ નહિ દેખાય! સંગીતવિધાના  
પ્રાચીન આચાર્યોનો ઇતિહાસ ન્યારે આલેખાય ત્યારે એવો પણ મત  
કદાપિ ઉચ્ચારાય કે શાહુર્ગદેવ પંડિત પછી એ પ્રાચીન આચાર્યોની  
પંક્તિમાં ખેમરાવના અધિકારવાળા એકલા ‘ચતુર પંડિત’ (ભાતખંડેનું  
ઉપનામ) જ થયા છે. અસ્તુ.

વિષ્ણુ નારાયણ ભાતખંડેનો જન્મ ચિત્પાવન બ્રાહ્મણકુળમાં  
શકે ૧૭૮૨ ની ગોકળ આક્રમે ( તા. ૧૦ ઓગસ્ટ ૧૮૬૦ ) રત્ના-  
ગિરિ જીલ્લાના વેળજીથર ગામમાં થયો. કુદરતે એમને સારો કણક  
આપેલો એટલે એ જમાનામાં જનતું તે પ્રમાણે નિરાળના ઈનામ  
મેળાવડાઓમાં તેમનો અનેકવાર ઉપયોગ થતો. પણ સંગીતનું જીવ-  
સ્થિત શિક્ષણ મેળવવાની જોગવાઈ એમને બાળપણમાં મળેલી નહિ.  
છતાં તેમનો સંગીતનો છંદ તો ઉત્તરોત્તર વધતો હતો. હાઈરિકુલનો અભ્યાસ  
પૂરો થયો. મેટ્રિક પાસ કરી. અને કોલેજના અભ્યાસ માટે મુંબઈ આવવાનું  
થયું. મુંબઈ આવ્યા પછી સંગીતના છંદને ખિલવાની તક મળી. પ્રથમ,  
ભાતખંડે મહર્ષિ શેઠ વલ્લભદાસ પાસે સિતાર શીખ્યા. શેઠ વલ્લભદાસ  
તે જમાનામાં જાણીતા બીનધંધાદારી સિતાર નિષ્ણાત ગણાતા. વૈષ્ણવ  
હવેલીઓમાં તે કાળે ઉત્તમ સંગીત પોષાતું. આચાર્ય મહારાજ  
પોતે ધરાણાદાર કલાકારો પાસેથી તાલિમ મેળવી નિપુણ થયેલા.  
આ તાલિમનો શેઠ વલ્લભદાસને પણ લાભ મળેલો. ભાતખંડે વલ્લ-  
ભદાસના પ્રિય શિષ્ય બની ગયા, અને વલ્લભદાસે સિતારની વાદન-  
કળાની ધણી ખુબીઓ, જે બીજાને ન બતાવે, તે ભાતખંડેને શિખવી.  
ભાતખંડેએ કોલેજના અભ્યાસના ભોગે સિતારવાદનમાં અસાધારણ  
નિપુણતા પ્રાપ્ત કરી. સિતારથી તૃપ્તિ ન થતાં વીણા હાથમાં લીધી  
અને તેમાં તેમની પ્રતિભાને અવકાશ મળ્યો.



આ જ અરસામાં ભાતખંડેએ સંગીત વિષેનાં સંસ્કૃત ગ્રંથો વાંચવાની પણ શરૂઆત કરી. રાવજી જીવા બેઠાગાગર પાસે ગાયનનો અભ્યાસ માંડ્યો, પાસ કરીને ધ્રુપદ શૈલીના ગાયનનો. થોડો સમય ઉસ્તાદ અલિ હુસૈન અને તેના કાકા વિદ્યાયત હુસૈન પાસે પણ ગાયન શિખ્યા.

જીવનના પ્રારંભકાળમાં ભાતખંડેની સ્થિતિ ધણી સંકટામણુવાળી હતી. કુટુંબમાં ધન તો હતું જ નહિ. કૌલેજમાં અભ્યાસ કરતી વેળાએ ગુજરાન ચલાવવાનું, તે ખાનગી શિક્ષણ આપીને. વડિલોમાં સંગીતના જંદની પ્રતિષ્ઠા નહિ. સંગીતની વાસના અદમ્ય ! કૌલેજનો અભ્યાસ રહી જાય ! વડિલોનો કપકા મળે ! છાનાં છાનાં પણ સંગીતનું સેવન ચાલ્યા કરે ! એક વેળા પરીક્ષામાં ન પાસ થવાયું. વડિલોનો રોષ ભલુકયો. સંગીતની લત છોડવાનો નિશ્ચય કર્યો ! પરીક્ષાએ સરળતાથી પાસ થઇ. ભાતખંડેએ સંસ્કૃતભાષામાં, મહારાષ્ટ્રી વ્યાસજીને સહજ એવું નૈપુણ્ય પ્રાપ્ત કર્યું. ૧૮૯૦ માં એલ. એલ. ખી થયા. પહેલાં કરાંચીમાં વકિલાત શરૂ કરી. સિંધી ભાષાનો ઠીક ઠીક પરિચય કર્યો, અને સિંધી કાશી વગેરે રાજો જાણવા પ્રયત્ન કર્યો. પણ તે જ વર્ષમાં તેઓ પાછા મુંબઇ આવ્યા અને વકિલાત શરૂ કરી. વકિલ તરીકે મુંબઇ અને પરાઓમાં પ્રતિષ્ઠા જામી અને અર્થસંક્રાંત્ય જવા લાગ્યો. આજીવિકાના બ્યવસાયમાં સ્થિર થતી વેળાએ પણ સંગીત-વિષેની તેમની પ્રવૃત્તિ ચાલતી તે આગળ બોધરૂં. પણ ધનની જાળમાં સરળતા થઇ એટલે વિધિએ ખીજે પ્રહાર કર્યો. તેમનાં પત્ની અને એકનાં એક પુત્રી ૧૯૦૦ ની સાલમાં અવસાન પામ્યાં. ફરી સંસારમાં પડવાનો વિચાર ન કર્યો અને સંગીતની શોધમાં આખો વખત ગાળી શકાય તે માટે આવશ્યક ધન પ્રાપ્તિ કરી લઇ ૧૯૧૦ ની સાલમાં વકિલાતનો ધંધો સર્વથા છોડી દીધો ! ત્યાર પછી સંગીતદેવી એકલીના અદ્વિતીય ભક્ત બની રહ્યા.

વકીલાતનો ધંધો ચાલતો હતો તે વેળાએ પણ સંગીતનાં અધ્યયન અને સંશોધન અવસ્થિત રીતે ચાલતાં હતાં. મુંગઈમાં તે જમાનામાં ‘ગાયન ઉત્તેજક મંડલી’ કરીને એક સંસ્થા ચાલતી. આ સંસ્થાના ભાતખંડે પ્રાણ અને પ્રેરણારૂપ હતા. અત્યારે તો સંગીતના ઉત્તમ ઉસ્તાદો અને ધરાણાદાર કલાકારો વિરલ થઈ ગયા છે પણ મુલાગ્યે તે જમાનામાં તે એટલા દુર્લભ ન હતા. આ ગાયન ઉત્તેજક સમાજમાં હિન્દુસ્થાનના ઉત્તમ ગવૈયાઓની કદર થતી અને તેનો અસાધારણ લાભ ભાતખંડેએ લીધો.

ભાતખંડે સંગીતની તાલીમ ધરાણાદાર ઉસ્તાદો પાસેથી લેતા અને સાથે સાથે સંગીતના પ્રાચીન સંસ્કૃત આદિ ગ્રંથોનો અભ્યાસ કરતા અને ચાલુ પ્રથા તથા શાસ્ત્રોનો શી રીતે સમન્વય કરવો તેનું સંશોધન કર્યા કરતા. વર્ષો મુંઘીના આવા દ્વિવિધ અધ્યયનથી-ઉસ્તાદો પાસેથી ગાયનની તાલીમ અને શાસ્ત્રગ્રંથોની સમાલોચના-ભાતખંડે અસાધારણ સંગીતજ્ઞ થયા. પણ તેઓ સંશોધક હતા, અને સંગીતને આશુવિકાનું સાધન ગણતા ન હતા; ઉલટું પોતાની કમાણી તેની પાછળ ખર્ચતા-એટલે તેઓ આટલાથી સંતોષ ન પામ્યા. તેઓએ આખા ભારતવર્ષની સંગીતયાત્રા કરવાનો મંકદ્વ કર્યો.

આ યાત્રા શરૂ થઈ તે અગાઉ દક્ષિણના પંડિત વ્યંકટ મખીનો **સતુર્દ્વિન્દ્રપ્રકાશિકા** નામનો ગ્રંથ તેમનાં વાંચવામાં આવ્યો. તેમાં વ્યંકટ મખીએ સ્પષ્ટ અને નિર્ભય વિધાન કર્યું હતું કે જો સ્વરોની સંખ્યા બાર હોય તો બોતેર કરતાં વધારે મેલ સંભવે નહિ. આ સાદુ વિધાન વાંચ્યા પછી પંડિત ભાતખંડેને જાણે રાગોની વ્યવસ્થા કરવાની કુચી હાથમાં આવી ગઈ! આ વિષે દિલીપકુમારને વાત કરતાં ભાતખંડેએ કહેલું કે “મી. રોય ! આ નિર્ભય અને નિશ્ચિત વિધાને મને ચકિત કરી નાખ્યો. આ જાતની વ્યવસ્થા માટે હું ઝંખતો હતો. મારી કદરના આનાથી એટલી બધી ઉત્તેજિત થઈ

ગઈ કે કેટલાકે દિવસો સુધી હું ઉઘી ન શક્યો ! મેં સૌથી પહેલાં દક્ષિણના સંગીત પંડિતોને મળવાનો નિશ્ચય કર્યો કારણ કે તેઓએ પોતાનું સંગીત બોતેર નિશ્ચત મેલોના વિચારપૂર્વક નક્કી કરેલા પાયા ઉપર વ્યવસ્થિત કર્યું હતું.” \*

૧૯૦૪ ની સાલમાં ભાતખંડેએ પોતાની સંગીતયાત્રા શરૂ કરી. પ્રથમ તેઓ સંકલ્પ પ્રમાણે દક્ષિણમાં ગયા. મદ્રાસ, તાનજોર,

---

\* “He (Bhatkhande) said to me once ‘I well remember Mr. Roy, how this bold and categorical statement electrified me. This was a systematisation my heart had long been looking for. I nearly lost my sleep for days on end over it, so deeply had it stirred my imagination. I resolved first to visit the south musical scholars who had systematised their music on such a well-thought out scientific basis as the 72 fixed modes.’

“Is there not something inspiring, nay touching in such sincerity of enthusiasm in a seeker after truth? .....What is the touchstone of greatness if it is not such uncommon perceptions of great possibilities in common phenomena and experiences?..... It needed a Newton to interpret the phenomenon of the fall of an apple in the way he did. The multitude would have eaten it. So it needed a Bhatkhande to lose his sleep over an apparently simple assertion of a neglected Sanskrit Text. That is why he is to-day what he is, one of the greatest systematisers of Hindustani music that India has ever known.”

Dilipkumar

The People March. 7. 1926.

રામનાથ, રામેશ્વર, ત્રિચિનોપલ્લી, મૈસુર, બેંગલોર આદિ સ્થળોનાં સંગીત પંડિતોને મળ્યા; કર્ણાટકી સંગીતપદ્ધતિના તે સમયના ઘણાખરા નિષ્ણાતો અને વિવેચકો સાથે સંગીતના કૂટ પ્રશ્નોની ચર્ચા કરી. આ યાત્રાની વ્યવસ્થિત નોંધપોથી પણ તેઓએ રાખી હતી; જેનો પુષ્કળ ઉપયોગ પછીથી પ્રગટ થયેલા ‘હિન્દુસ્તાનીસંગીત-પદ્ધતિ’ નામના ગ્રંથમાં તેઓએ કર્યો.

દક્ષિણમાંથી પાછા આવ્યા પછી સદ્ગત કૃષ્ણધન બન્દોપાધ્યાયનો બંગાળમાં પ્રખ્યાત થયેલો ગ્રંથ નામે ‘ગીતસૂત્રસાર’ તેમના હાથમાં આવ્યો. પણ આ ગ્રંથ બંગાળી ભાષામાં લખેલો હતો અને બંગાળી ભાતખંડેને આવડતું ન હતું. બંગાળી શિષ્યવાનો નિશ્ચય કર્યો! પોતાની કોર્ટના એક બંગાળી કારકુનને શિક્ષક તરીકે રોક્યો અને પોતે બંગાળી શિષ્યા, અને ‘ગીતસૂત્રસાર’નો મરાઠીમાં અનુવાદ કરી નાંખ્યો! ધ્યેય વિષે આવી ભક્તિ વિરલ હોય છે !

આ ગ્રંથમાંથી તેમને રાગ સુરેન્દ્ર મોહન ટાગોર તરફથી પ્રસિદ્ધ થયેલા સંગીતગ્રંથોની માહિતી મળી. આ બધા ગ્રંથો પોતે તુરત મંગાવી લીધા અને ઝીણવટથી તેમનું અધ્યયન કરી લીધું.

૧૯૦૭ ની સાલમાં ભાતખંડે બીજી મુસાફરીએ નીકળ્યા. પ્રથમ તેઓ કલકત્તા ગયા. તે શહેરમાં રાગ સુરેન્દ્રમોહન ટાગોર, ધમારી વિશ્વનાથ રાવ આદિ સાથે મેલાપ થયો. બંગાળના ત્રણ સંગીતકારોના ભાતખંડે મોટા પ્રશંસક છે: શ્રીયુત કૃષ્ણધન બન્દોપાધ્યાય, અધીર ચક્રવર્તી, અને રાધિકા ગોસ્વામી. આ ત્રણેમાંથી એક પણ સંગીતકાર હાલ હયાત નથી !

ભાતખંડે બનારસમાં હતા ત્યાં તેમને કોઈકે કહ્યું કે બિહારના હસ્તલિખિત ગ્રંથભંડારમાં સંગીતનાં પ્રમાણભૂત ગ્રંથો છે. તેમણે મુંબઈ પાછા વળતાં બિહારને જવાનો સંકલ્પ કર્યો. તે પહેલાં

દિલ્હીમાં ઉમરાવખાન નામના મોટા ગવૈયાને સાંભળ્યો અને મથુરામાં ગણેશીલાલ ચૌધે નામના પ્રસિદ્ધ ગાયક સાથે શાસ્ત્રાર્થ થયો ! પછી બિકાનેરના ગ્રંથ ભંડારમાંથી મહત્વની માહિતી એકઠી કરી લાંબી મુસાફરી પછી પાછા ફર્યા.

આવી યાત્રાઓ પછીના વર્ષોમાં પણ ચાલુ રહી, અને ક્રમેક્રમે નેપાળ બાદ કરીને સમગ્ર ભારતવર્ષની સંગીતયાત્રા કરી લીધી. આ યાત્રાઓમાં પંડિત ભાતખડેને વિવિધ પ્રકારના સારા નરસા અનુભવો થયા. પણ પોતે સંગીત વિષે વધારેને વધારે જ્ઞાન મેળવવાની કાંઈપણ તક ચુકતા નહિ. જો કાંઈ નવી ચીજો મળતી હોય તો ગમે તેવા મામુલી ઉસ્તાદના પણ પોતે નિઃસંકાય રીતે શિષ્ય બની જતા. એકાદ જૂનો ખ્યાલ સાંભળવા કે એકાદ જૂની સંગીતગ્રંથની પ્રતિ શોધવા ગાઉઓ ને ગાઉઓ તે જતા !

આ યાત્રાઓમાં, ઉપર જણાવ્યું તેમ, તે તે સ્થળના પ્રસિદ્ધ સંગીતપંડીતો, અને ઉસ્તાદોને મળતા. તેમની પાસેથી અનેક પ્રકારની માહિતી મેળવતા, વિવિધ ચર્ચાઓ કરતા અને નવી ચીજો શિખતા તથા તે ચીજોને સ્વરલિપિમાં નોંધી લેતા. સાથેજ સંગીતવિષેના પ્રાચીન હસ્તલિખિત ગ્રંથોની તપાસ કરતા, મહત્વના ગ્રંથો મેળવતા અથવા નકલ કરાવી લેતા અને એ રીતે શાસ્ત્રસંગ્રહ કરતા.

આ બધી યાત્રાઓની તેઓએ વિસ્તૃત નોંધપોથીઓ રાખી છે. એ જો પ્રગટ થાય તો આપણા દેશની સંગીતની સ્થિતિ ઉપર ધણો પ્રકાશ આવે અને પંડિત ભાતખડેની સંશોધનપદ્ધતિ કેટલી વ્યવસ્થિત, સંગીતકલાનું સાચું સ્વરૂપ સાધનારી, અને વૈજ્ઞાનિક હતી તેનો ખ્યાલ આવે. આવી એકાદ નોંધપોથીનો થોડાક ભાગ વાંચવાની મને તક મળી છે. આ નોંધપોથીઓ કેવળ શુષ્ક શાસ્ત્રીય ભારથી ભરેલી નથી; તેમાં વહી રહેલું નર્મહાસ્ય હૃદયગમ છે, તેમાં નાંધાયેલા સંવાદો બુદ્ધિને તીક્ષ્ણ કરે તેવા છે !

આ નોંધપોથીઓ ત્રણ ગ્રંથોમાં સચવાઈ રહેલી છે. તે તે કાળે વિદ્યમાન સંગીતના આચાર્યો અને ઉસ્તાદોના પરિચયથી તે ભરેલી છે. સાથે સાથે સંગીતને વિષે આપણા દેશમાં કેટલાં ગાંધાં, કેટલી ખોટી બઝાઈઓ, કેટલા વહેમો અને કેટલો ગોટાળો પ્રવર્તતો હતો- એ હજી પણ પ્રવર્તે છે-તે આ નોંધપોથીઓમાં જાણવા મળે છે.

આ યાત્રાઓના અનેક નોંધવા યોગ્ય પ્રસંગોમાંથી સૌથી મહત્ત્વનો પ્રસંગ પંડિત ભાતખંડે અને ઉદેપુરના પ્રસિદ્ધ ઉસ્તાદ ઝાકરુદ્દીનના સમાગમનો છે. મહુમ ઉસ્તાદ ઝાકરુદ્દીન તે યુગના ઉત્તમ ગાયક ગણાતા હતા. આ ગાયકની ભવ્ય શૈલીની ભાતખંડેના હૃદય ઉપર એટલી ઉંડી છાપ પડી કે ‘પોતે અનુકરણના ધ્યેય તરીકે તે શૈલીને શીખી લીધી.’x

ઉદેપુરની યાત્રા પછી પંડિત ભાતખંડેને ખીજ મહોટા ઉસ્તાદનો પરિચય થયો. પ્રસિદ્ધ મનરંગ ધરાણાના વારસદાર વૃદ્ધ ઉસ્તાદ મહમદઅલીખાન અને તેમના પુત્ર આશકઅલીખાન જયપુર દરબારના આશ્રિત હતા. પ્રસંગવશાત્ આશકઅલીખાન મુંબઈ આવેલા તેમની સાથે પ્રથમ સમાગમ થયો. ત્યાર પછી તેમના પિતા મહમદઅલીખાનનો સમાગમ થયો. પિતાપુત્ર પાસેથી ત્રણસો ઉપરાંત ધરાણાદાર ચીજો ભાતખંડેને પ્રાપ્ત થઈ. આ ચીજો પોતે શીખી લીધી, સ્વરલિપિમાં નોંધી લીધી અને મૂળ શૈલીનું પ્રમાણ સાચવવા ફોનોગ્રાફની ચૂડીઓમાં ઉતારી લીધી. ભાતખંડેની અનેકવિધ

---

x “Bhatkhande was so favourably impressed with the majestic style of this artist (- the famous artist of the day ‘Ustad’ Zakruddinkhan - now dead - the State artist at the Durbar of Udaipur) that he soon picked it up as a worthy model for imitation.” S. N. Karnad, A Congress Number. Bombay Chronicle.

સંગીતસેવામાં આ ગીતસંગ્રહ જે એક મોટી સેવા ગણાય છે; આ માટે સંગીતપ્રિયો તેમનો જોટલો અહેસાન માને તેટલો ઓછો છે. કારણ કે અત્યારે પ્રચલિત હિન્દુસ્તાની સંગીતના સત્તરશ રાગરાગિણીનો પાયો અકબરના સંગીતકારોએ અને તેમના વારસદારોએ નિર્માણ કરેલી ગાનરચનાઓ છે. મહમદઅલી અને આશકઅલી પાસેથી જે સંગ્રહ મળ્યો તે આ દૃષ્ટિએ અમૂલ્ય હતો. 'ભાતખંડેએ પોતાની અસાધારણ પ્રતિભાથી આ દૃઢ ખડક ઉપર એવી ઇમારત રચી છે કે જે કલાકારને ગાતી વેળાએ દીવાદાંડીની ગરજ સારે.'\*

ભાતખંડેએ પોતાની ધનમર્યાદાને અવગણી પૈસાથી પિતાપુત્રનો સારી રીતે પુરસ્કાર કર્યો એટલું જ નહિ પણ પોતાના ગ્રંથોમાં ઠેકઠેકાણે મનરંગના નામથી તેમને અમર કરી પોતે કૃતજ થયા છે.

---

\*"Over 300 classic pieces sung by the old man and his son Ashak Ali Khan have been recorded by Bhatkhande on the phonograph; and his work in the collection and preservation of these classic treasures, is the most laudable enterprize that demands the profound gratitude of every student of the art. The cream of Hindustani music comprising the Ragas and Raginis as sung and played at the present day lies in the artistic structures or melodies composed by the renowned artists that lived during and after the reign of Emperor Akbar; it has been the foundation for true art, as it now exists. It is the solid bedrock on which Bhatkhande has built, by his insight and constructive genius, a tower to serve as a beacon light to the artist in the practical execution of the art." S. N. Karnad. Congress Number. The Bombay Chronicle,

આટલી તૈયારી કર્યા પછી-ગાયનવાદનમાં ઉત્તમ તાલીમની પ્રાપ્તિ, ધરાણાદાર ચીજોનો તે તે વારસદારો પાસેથી સંગ્રહ, પ્રાચીન સંસ્કૃત ગ્રંથોનાં અધ્યયન અને પરિણતો તથા ઉસ્તાદો સાથે ચર્ચાઓ-આટલી તૈયારી કર્યા પછી ભાતખંડેને લાગ્યું કે હવે તેઓ સંગીત-વિષે ગ્રંથ લખવાનું સાહસ કરી શકે ! તેમણે, પોતાનાં સંશોધનોનો સાર સમગ્ર ભારતવર્ષ આમળ રજુ કરવાના ધરાદાથી કારિકાશૈલીમાં સંસ્કૃત ગ્રંથ લખ્યો અને તેનું શ્રીમહાકવ્યસંગીતમ્ નામ પાડ્યું. નિર્માતા તરીકે ચતુર પંડિતનું ઉપનામની ધારણ કરી ૧૯૧૦ ની સાલમાં આ ગ્રંથ તેમણે પ્રગટ કર્યો. આ ગ્રંથના વિષે વધારે માહિતી પ્રસ્તુત બાપણમાં છે એટલે અંહી વિશેષ કહેવાની જરૂર નથી. આ ગ્રંથમાં તેમણે પ્રાચીન સંગીતશાસ્ત્રકારોનાં મતોની સમાલોચના કરી દશ મેક્ષમાં બધા મુખ્ય રાગોની-લગલગ ૧૨૫-વ્યવસ્થા કરી; અને એ રીતે પોતાના પ્રમાણસિદ્ધ મતનું સ્થાપન કર્યું.

મનરંગ ધરાણાનાં વારસદાર જયપુરશાળાના મહમદઅલીખાન અને આશકઅલીખાન તથા હિંદુર દરબારના આશ્રિત ઝાકરદીન જેવા મહાન ગાયકોનો લાભ મેળવ્યા પછી પાછળથી ભાતખંડેને રામપુરમાં સચવાઈ રહેલી તાનસેનપરંપરાનો લાભ મળ્યો. રામપુરના નવાબ-સાહેબના નિમંત્રણથી પોતે રામપુર ગયા અને તાનસેનના સીધા વંશજ ગણાતા ખાંસાહેબ મહમદ વજીરખાં તથા અમીરખાંના સમાગમનો લાભ મેળવ્યો. નવાબ સાહેબ પોતે સંગીતજ્ઞ હતા અને તાનસેન પરંપરાના અનુયાયી હતા. અકબરના સમયમાં થયેલી ગાન-રચનાઓ ત્યાંના દરબારમાં હજી મોજુદ હતી. આમાંની ધણીખરી ચીજોનો ભાતખંડેએ સંગીતલિપિમાં બદલ કરી લીધી. આમાં કેટલાક જૂના અને અપરિચિત રાગોની પ્રાપ્તિ થઈ. આ ઉપરાંત તાનસેન-વંશના ઇતિહાસની ધણી સામગ્રી રામપુરના નવાબ સાહેબની મહેરબાનીથી તેમને મળી. પંડિત ભાતખંડેને આ રીતે તાનસેનના વંશજ અને મનરંગના વંશજોનો અન્યને દુર્લભ એવો વારસો મળ્યો.



મળ્યો. જાલિયરના ધરાણાનો લાલ તો તેમને પહેલાંથી કાશીનાથ પંડિત, તથા રાવજી યુવા આદિ પાસેથી મળેલો.

આ રીતે ઉત્તર હિન્દુસ્તાની સંગીતનાં ત્રણ પ્રસિદ્ધ ધરાણાનાં- રામપુર, જેપુર અને જાલિયરના-ભાતખંડે જ્ઞાનવારસદાર બન્યા !

સંગીતના શાસ્ત્રકાર તરીકે ભાતખંડેએ લક્ષ્યસંગીતમ્ નામનો સંસ્કૃત ગ્રંથ લખ્યો ત્યાર પછી કેટલાક વાંચકો અને મિત્રોની સૂચનાથી આ સંસ્કૃત ગ્રંથ ઉપર સ્વોપમ ટીકા મરાઠીમાં લખવાનો પ્રારંભ કર્યો. તેનો પ્રથમ ભાગ ૧૯૧૦ ની સાલમાં જ પ્રસિદ્ધ થયો; ગુરુશિષ્યના સંવાદરૂપે આ ગ્રંથ લખાયો છે. તેમાં પંડિત ભાતખંડેનો સંગીતજ્ઞાનસમુદ્ર ઉલ્લેખો છે. શ્રી. દિલીપકુમાર રોય કહે છે તે પ્રમાણે આ ગ્રંથ જેતું નામ 'ઉત્તર હિન્દુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિ' છે તે હિંદની દરેક પ્રાન્તીય ભાષામાં અનુવાદ પામવા યોગ્ય છે. ગુજરાતીમાં તેના પ્રથમ ભાગનો અનુવાદ થયો હતો પણ તે અત્યારે દુર્લભ છે. આ ગ્રંથના ત્રણ ભાગ ૧૯૧૪ સુધીમાં પ્રસિદ્ધ થયા અને સંગીતમંદિરના કલશરૂપ ચોથો ભાગ ૧૯૩૨ ની સાલમાં પ્રસિદ્ધ થયો છે. 'હિન્દુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિના' ચાર ભાગ ભારતીય સંગીતના પ્રમાણભૂત આકર-ગ્રંથ છે અને એક પ્રતિભાશાળી વ્યક્તિના જીવનભરના સતત પ્રયાસનું ભક્તિનમ્ર બનાવે એવું મંદિર છે !

આ ગ્રંથો રચતા પહેલાં તેમને કેટલી તૈયારી કરવી જરૂરની લાગેલી તે ઉ. હિ. સં. પ. ના ચોથા ભાગની પ્રસ્તાવનામાંથી તેમના પોતાના શબ્દોમાં જ આપું:

“આ ગ્રંથ લખવાનો પ્રારંભ કર્યા પહેલાં મારે કેવો કેવો પરિશ્રમ કરવો પડેલો તેની દુકામાં વાંચકોને માહિતી આપવી અસ્થાને નહિ ગણાય એમ મને લાગે છે. સંગીત વિષયનો મારો અનુભવ લગભગ પચાસ વર્ષનો છે. આટલા સમયના ગાળામાં દેશમાં

પ્રસિદ્ધિ પામેલા લગભગ બધા ગાયકવાદકો સાથે મારો સમાગમ થયેલો છે. મેં જે નામાંકિત ગુણી લોકોને સાંભળ્યા છે તેમાંના ઘણાખરાનાં નામો ગ્રંથમાં આપેલાં છે. તે જ પ્રમાણે ગ્રંથ લખવાનો પ્રારંભ કર્યા પહેલાં તેપાળ સિવાય બીજા બધા પ્રાંતોમાં પ્રવાસ કરી, ત્યાંનાં ગાયકવાદકોની સાથે સંગીતચર્ચા કરી, પ્રવાસમાં જે કાંઈ ઉપયોગી ગ્રંથ મારી નજરે ચડ્યા તે પ્રાપ્ત કરી તે બધાનો ઉત્તમ અભ્યાસ મેં કર્યો. એટલું જ નહિ પરંતુ અનેક પ્રસિદ્ધ ગાયકો પાસે જાતે બેસી તેમની પાસેથી ખ્યાલ, મુવપદ જેવાં હજાર પંદરસો ગીતો શીખી લઈ તે બધાં નોટશનથી મેં લખી રાખ્યાં. તેમાંનાં ઘણાખરા મેં મારા ફેટલાક ખાસ શિષ્યોને શિખતી પણ રાખેલા છે.\* સારાંશ આટલી પૂર્વ તૈયારી કર્યા પછી આ ગ્રંથ લખવાનું મેં માથે લીધું.” (પ્રસ્તાવના ભા. ૪)

\* એમના ખાસ શિષ્યોમાં ત્રણ નામ મારા જાણવામાં આવ્યા છે. એક શ્રી. શંકરરાવ કરનાર હાઈકોર્ટ વકીલ જેમને પોતે જુના સ્નેહી તરીકે વર્ણવે છે. બીજા શ્રી. વાડીલાલ શિવરામ પંડિત જેઓ હાલ ચાંસદા સંસ્થાનમાં સંગીતના પંડિત તરીકે કામ કરે છે અને ત્રીજા શ્રી. રતનજનકર બી. એ. જેઓ લખતોની મેરિસ કોલેજના પ્રીન્સીપાલ છે. આમાંથી શ્રી. વાડીલાલનો મને અંગત પરિચય છે. તેઓ સંસ્કૃતના સારા વિદ્વાન છે; પંડિત ભાતખડેના પરિચયમાં પ્રથમ ૧૯૦૪ માં આવ્યા તે પહેલાં તેમણે સામાન્ય હસ્તાક્ષરો પાસેથી સંગીતનું શિક્ષણ લીધેલું. ૧૯૦૪ થી ૧૯૨૪ સુધી. વીશ વર્ષ સુધી વાડીલાલ ભાતખડેના અન્તેવાસી બની તેમની પાસે જાણના શિખ્યા તથા સંસ્કૃત મંથનો અભ્યાસ કર્યો.

હું પંડિત ભાતખડેને ત્રણ ચાર વર્ષ પહેલાં મળેલો ત્યારે શ્રી. વાડીલાલ વિશે વાત કરતાં તેમણે કહેલું કે “હું એવું કાંઈ જાણતો નથી જે મેં વાડીલાલને ન શિખવ્યું હોય. મારો પાસે કાંઈ નવી માહિતી આવે છે તે હું તેને તુરત જણાવું છું.” ઈત્યાદિ કહી વાડીલાલની બહુ પ્રશંસા કરી, પુત્ર ઉપર બતાવે તેવું વાતસલ્ય બતાવ્યું.

ઉપર જણાવ્યું તેમ ૧૯૧૦ ની સાલમાં લક્ષ્યસંગીતમ્ પ્રસિદ્ધ કર્યું, ૧૯૧૪ સુધીમાં તેની ટીકાપૂર્વક ઉત્તર હિંદુસ્થાની સંગીતપદ્ધતિના ત્રણ ભાગ પ્રગટ કર્યા અને ચોથો ભાગ છેક ૧૯૩૨ માં પ્રગટ થયો. આ વચલા ગાળામાં જે મહત્ત્વના કામો કરવા ચોથો ભાગ વહેલો નહિ સખી શકેલા તે કામો ભાતખંડે પોતે આ પ્રમાણે વર્ણવે છે:

“૧. આ પ્રવાસમાં જે જૂના હસ્તલિખિત ગ્રંથો મેળવેલા તે છાપી પ્રસિદ્ધ કરવા.

૨. અર્વાચીન કલા એ પશુ સંગીતનું એક મહત્ત્વનું અંગ હોવાથી તે કલા ઉપર ગ્રંથ લખવા અને પ્રસિદ્ધ કરવા.

૩. અખિલ ભારતીય સંગીતપરિપદ્ધો ભરવાના કામમાં ભાગ લેવો.

૪. કેટલાક મોટા મોટા શહેરોમાં પોતાની પદ્ધતિની શાળાઓ તથા કોલેજો શરૂ કરવી.

વગેરે વગેરે”. (પ્રસ્તાવના ઉ. હિં. સ. ૫ ભા. ૪.)

આ કામોનો સંક્ષેપમાં પરિચય આપું.

૧૯૧૦ માં ‘સ્વરમેલકલાનિધિ’ પ્રગટ કર્યો; ૧૯૧૧માં સંગીતસારોદ્ધાર, અષ્ટોતરશતતાલલક્ષણમ્ અને રાગકલ્પદ્રુમાંકુર, ૧૯૧૨ માં અને પછી સદ્રાગચંદ્રોદય, સંગીતદર્પણ, સંગીતપારિભત, રાગવિભોધ, સારામૃત ઇત્યાદિ પ્રગટ કર્યાં. ૧૯૧૮ માં ભાતખંડેએ ચતુર્દશિડપ્રકાશિકા, રાગતરંગિણી, રાગતત્ત્વભોધ અને હૃદયનારાયણ-દેવ તથા પંડિત ભાવભટ્ટના ગ્રંથો પ્રસિદ્ધ કર્યાં.\*

આ ઉપરથી પ્રાચીન ગ્રંથોનાં સંશોધનનું તેમણે કેવલું મોટું કામ કરેલું છે તેનો રહેજો ખ્યાલ આવશે.

૧૯૨૧ ની સાલમાં પંડિત ભાતખંડેએ પોતે બીજો એક ગ્રંથ

\* આ યાદી પૂરી નથી.

સંસ્કૃત શ્લોકોમાં રચ્યો. તેનું નામ અભિનવરાગમંજરી. આ ગ્રંથમાં પ્રચારના રાગોનું વર્ણન આવે છે તથા પૃથક્કરણની શૈલીએ તેમના સ્વરૂપની ચર્ચા છે.

આ પ્રમાણે સંગીતના શાસ્ત્રગ્રંથો લખાતા હતા તે વેળાએ આ શાસ્ત્રશુદ્ધ કલાનો પ્રચાર કરવાનું કામ પણ ચાલતું હતું. પ્રથમ ભાતખંડેએ હિંદી ભાષામાં નવાં ગીતો રચ્યાં, જેમાં દરેક રાગ-રાગિણીનાં સ્વરૂપનું વર્ણન આવે. આ ગીતો લક્ષણગીતો નામે પ્રસિદ્ધ થયાં. આથી પ્રથમ જૂની રૂઢિના ગાયકોમાં ભારે ક્ષોભ થયો. તેમને ઘડીભર એમ લાગ્યું કે તેમનો ખગ્લનો હુંદાષ ગયો પણ ખીન્ન સમજુ ઉસ્તાદોએ તેનો લાભ ઊઠાવી તેનો પ્રચાર કર્યો.

આ પછી ઉત્તર હિંદુસ્થાની સંગીતપદ્ધતિ ક્રમિકપુસ્તકમાલિકા નામની ગ્રંથમાલા ચાર ભાગમાં પ્રગટ થઈ. આમાં વિદ્યાર્થીને સંગીતકળા શિખવાની ઉત્તમ અને વિપુલ સામગ્રી પૂરી પાડી. આમાં તેમણે જે સ્વરલિપિની પદ્ધતિ યોજી છે તે સરળ અને સચોટ છે. આ સ્વરલિપિ માટે તેમણે ઘણાંખરાં સૂચનો પંડિત શાર્ંગદેવના સંગીતરત્નાકરમાંથી મેળવ્યાં છે; તેમાં થોડાક આવશ્યક ફેરફાર કરી પોતે સ્વરલિપિ ઘડી છે. શ્રી. દિલીપકુમાર રાય કહે છે “કાઈ પણ હિંદી સ્વરલિપિથી શીખી શકાય તેના કરતાં વધારે સરળ રીતે તેમનાં (ભાતખંડેનાં) ગીતો શીખી શકાય છે. હું જાત અનુભવથી કહું છું.”+

---

+ “And then his system of notation is the simplest extent. He took his inspiration from Sangita Ratnakara only introducing as few new signs as possible. And the result is that his songs are the easiest to learn of all those that can be learnt with the help of any Indian notation. (I speak from personal experience.)

There is a great deal of difference of opinion as to which should be the standard system of notation all

over India. It will be beyond the scope of this article to deal with this knotty question.....When all is said and done, Pundit Bhatkhande's system of notation seems to be the one best calculated to popularise our music. It may be contended that his system of notation is by no means an exhaustive one and is, therefore, very imperfect. Quite true. But then our music cannot be, and ought not to be, so dependent on notation as the European music is. I will try to set forth the reasons for this position of mine in some subsequent article. Suffice it therefore to say that as our notation can prove but a partial and subsidiary aid to students, it should be as simple as possible. Pundit Bhatkhande with his keen insight into the fundamental peculiarities of our music—in contradistinction to those of the Western music—recognises this and has never claimed that his system of notation can be a substitute for direct training from Ostads:.....Notation has nevertheless a place in our music for four principal reasons:

- (1) It helps advanced students to learn new songs and new Ragas, since they can supply the ornamental part of the same, being already advanced in technique;
- (2) It tends to protect the Ragas from gradual disuse and ultimate oblivion;
- (3) It helps the classification of the Ragas on a scientific basis; and
- (4) It promotes standardisation and systematisation of the Ragas which lend themselves otherwise to random treatment at the hands of different musicians."

Dilipkumar.

The People March. 14, 1926.

ક્રમિકપુસ્તકમાલિકાના ચાર લાગમાં ૪૫ રાગો આવે છે. તેમાં દ્રુપદ, ખ્યાલ અને હોરી શૈલીની લગભગ તેરસો ઉપર ચીન્નેનો સંગ્રહ થયેલો છે. આમાંની ઘણીખરી ચીન્ને પ્રસિદ્ધ ધરાણાદાર ઉસ્તાદો પાસેથી ભાતખંડે પોતે જ શિખેલા તે છે. આવાં અઠાર નામે ક્રમિકમાલિકાના ચોથા લાગની પ્રસ્તાવનામાં આપ્યાં છે તે અહીં નીચે ઊતારું છું જેથી વાંચકને કલ્પના આવે કે ભાતખંડેનો પ્રયત્ન કેટલો વ્યાપક અને સારગ્રાહી છે !

“(૧) હિઝ હાઈનેસ ધી નવાબ સાહેબ હામિદ અલ્લિખાન બહાદુર-રામપુરના નવાબ અને પ્રસિદ્ધ મિયાં તાનસેનની સંગીત પરંપરાના અનુયાયી.

(૨) સાહેબબદા સાદતઅલ્લિખાન સાહેબ બહાદુર; તાનસેન પરંપરાના અનુયાયી-રામપુર.

(૩) ખાં સાહેબ મહમદઅલી વં. ખાસતખાં, મિયાં તાનસેનનાં વંશજ અને પરંપરાનુયાયી, રામપુર.

(૪) ખાં સાહેબ મહમદ વજીરખાં વં. અમીરખાં, મિયાં તાનસેનનાં વંશજ અને નવાબ સાહેબ બહાદુરના પૂજ્ય ગુરુ રામપુર.

(૫) ખાં સાહેબ મહમદઅલીખાં, કોઠીવાલ, જયપુર. પ્રસિદ્ધ મનરંગ ધરાણાના વંશજ અને પરંપરાનુયાયી.

(૬) ખાં સાહેબ આશકઅલીખાં જયપુર, મહમદ અલીખાંના પુત્ર.

(૭) ખાં સાહેબ અહમદ અલીખાં-જયપુર. મહમદ અલીખાંના બીજા પુત્ર.

(૮) ખાં સાહેબ હૈદરખાં-ધાર. પ્રસિદ્ધ બહિરામખાંના શિષ્ય.

(૯) ખાં સાહેબ ફૈયાજખાં-વડોદરા. રંગીલે ધરાણાના વંશજ.

(૧૦) ખાં સાહેબ અમીરખાં શુદ્ધાબ સાગર વડોદરા. જલ-  
તરંગ નવાજ.

(૧૧) શ્રી રાવજી છુવા બેલબાગકર, મુંબઈ. અખદુલ્લેખાંતી  
પરંપરાના અનુયાયી. ધ્રુવપદી.

(૧૨) શ્રી એકનાથ પંડિત, ગ્વાલિયર. નથન પીરબક્ષ પરંપરા-  
નુયાયી અને પ્રસિદ્ધ ખ્યાલીઆ શંકર પંડિતના બંધુ.

(૧૩) શ્રી વિષ્ણુ છુવા વામન દેશપાંડે, ગ્વાલિયર. પ્રસિદ્ધ  
વામન છુવા ધ્રુવપદીના પુત્ર.

(૧૪) શ્રી. રાજભૈયા પછવાલે, ગ્વાલિયર માધવ સંગીત-  
વિદ્યાલયના અધ્યાપક અને પ્રસિદ્ધ શંકર પંડિતના શિષ્ય.

(૧૫) શ્રી કૃષ્ણરાવ ગોપાળ દાતે-ગ્વાલિયર માધવસંગીત-  
વિદ્યાલયના અધ્યાપક.

(૧૬) શ્રી કૃષ્ણા છુવા ગોખલે-મિરજ. અમીનખાં પરંપરાના  
અનુયાયી.

(૧૭) શ્રી કૃષ્ણશાસ્ત્રી શુકમ. ઉત્તૈન.

(૧૮) શ્રી ગણપતિ છુવા બિલવડીકર. સતારા.

આ ઉપરાંત બીજા ભાગની પ્રસ્તાવનામાં લખ્યોમાનાં  
ચૌલાખીના નવાજ મિર્ઝાનુર ઉદ્દાર પાસેથી ચીન્ને લીધાનો ઉલ્લેખ છે.  
આ ચીન્ને તેમના પિતા મરહુમ નવાબની રચેલી છે. સંયુક્ત પ્રાંતમાં  
અખ્તરપિયા, લગ્નપિયા વગેરે પ્રસિદ્ધ કુમરી રચનારા થઈ ગયા છે  
તેમાંના આ એક 'કદરપિયા' નામે જાણીતા હતા.

આ ક્રમિકપુસ્તકમાલિકાનો પાંચમો ભાગ તૈયાર થાય છે  
જેમાં અત્યાર સુધી નહિ આવેલા અપ્રસિદ્ધ રાગો આવશે. ચીન્નેની  
નવાજ લગભગ પાંચશો ઉપર હશે-એવી માહિતી મળે છે.

આ પ્રમાણે સંગીતકલાના શિક્ષણ માટે સામગ્રી પૂરી પાડવાનું ચાલતું હતું તેની સાથે બીજી એક દિશામાં પંડિત ભાતખંડેએ પ્રવૃત્તિ આદરી, અને તે સમય હિન્દુસ્તાનના સંગીતનિષ્ણાનોની પરિષદો ભરવાની. અનેક યાગ્યતામાં પહેલ કરનાર વડોદરાના મહારાજ સયાજીરાવ ગાયકવાડે પ્રથમ અખિલ ભારતીય સંગીત પરિષદ વડોદરામાં ખોલાવી. આ પરિષદમાં ઉત્તરના તેમ જ દક્ષિણના સંગીત-નિપુણો આવ્યા હતા. ઝાકરુદ્દિન જેવા મહાન ગાયકો પણ હાજર થયા હતા. આ પરિષદમાં સંગીતના અનેક મહત્ત્વના મુદ્દા ચર્ચાયા હતા જેની માહિતી તેના પ્રસિદ્ધ થયેલા અહેવાલમાંથી મળે છે. જે ભાષણનો અનુવાદ આ ગ્રંથરૂપે આપવામાં આવે છે તે ભાષણ આ પરિષદમાં અપાયું હતું. આ પછી બે વર્ષે દિલ્હીમાં બીજી પરિષદ મળી. તેમાં નિપુણ ગાયકો અને ઉસ્તાદોના સહકારથી કેટલાક રાગોનાં સ્વરૂપો સ્પષ્ટ અને નિશ્ચિત કરવામાં આવ્યા: જેમકે તોડી, સારંગ, મલ્હાર આદિના પ્રકારો. વિવિધ અને વિરુદ્ધમતોની ચર્ચા પછી ભાતખંડેએ શાસ્ત્રપ્રમાણના આધારે મીકાશ ભરેલી દક્ષિણેથી આ કામ આજ્ઞાદ રીતે પાર જિતાર્યું. સંગીતના ઇતિહાસમાં આ એક મહત્ત્વની ઘટના હતી. x

x "Two years later, when the second conference met in Delhi, Bhatkhande was able, with the co-operation of the artists that assembled there, to solve some knotty problems of technique with reference to some Ragas, particularly the varieties of Todi, Sarang, and Malhar Ragas. With his sweet reasonableness and persuasive manner, Bhatkhande was able to reconcile the different view-points in the light of Shastric authority and once for all settled the points at issue with regard to the essential features based on analytical distinction that distinguished one variety from another. This was another master-stroke in the history of art." S. N. Karnad. Congress Number The Bombay Chronicle.



શ્રીદિલીપકુમાર રોય કહે છે તે પ્રમાણે:

"He deserves even more of our grateful recognition as the one outstanding authority on North Indian Music of modern India. His class lectures alone are worth going a long way to hear, so illuminating and convincing they are.

ઉત્તર હિંદુસ્તાની સંગીતના વિષયમાં વર્તમાન હિંદના આગળ પડતા, અને અદ્વિતીય પ્રમાણશૂદ્ધ પુરુષ તરીકે તેમની આપણે ઉપકારપૂર્વક ગણના કરવી જોઈએ. સંગીતવર્ગોમાં આપેલાં તેમનાં એક વ્યાખ્યાનો સાંભળવા જ ગમે તેટલો શ્રમ લેવો અફળ ન ગણાય; તે એટલાં પ્રકાશ આપનારાં અને પ્રમાણસિદ્ધ હોય છે।"

પંડિત ભાતખંડેનો વાર્તાલાપ ચિત્તને આકર્ષી લે તેવો છે. મારા જેવા સંગીતશાસ્ત્રને ન સમજનારા સંગીતના કેવળ રસ-પિપાસુને પણ તેમની શાસ્ત્રીય ચર્ચાએ, થોડાંક વર્ષ પહેલાં હું બેએક વાર મળેલો ત્યારે, મુગ્ધ કરી નાખ્યો હતો. કમ્મરથી ટટાર બેઠેલી પાતળી આકૃતિ, તિલ્લુ નાસાદણ, જ્ઞાન ગભીર આંખો, તેજસ્વી છતાં મધુર મુખ, સંસ્કૃત, ગુજરાતી અને અંગ્રેજીનાં મધુર ઉચ્ચારણ, કાને ભુંગળી મુઠ્ઠી આપણી વાત સાંભળતાં થતું કાપતું હસન, રમરણ ઉપર અંકારી ગયાં છે. પ્રાચીન કાળમાં આદર પામેલો બ્રાહ્મણ કેવો હશે તેની કલ્પના આવી ! અને વિવાદ થયો કે-આવા સંગીતકારની વાર્ધક્યમાં વિધિએ શ્રવણશક્તિ હરી લીધી ! સંગીતના અદ્યક્ષ હૃદે નિયતિનો લંગ કર્યો કે વિધિને ધખ્યા આવી ?

આની અડધી સદીની સંગીતવિદ્યાની ઉપાસના વિદ્યાના ઉપાસકોમાં પણ વિરલ હોય છે ! સંગીતના એક એક અંગનું પણ, તેમણે કરેલું

પરિશીલન તેમને મહાન કહેવડાવવા પૂરતું છે. તેમની ગાયનવાદન કલાની નિપુણતા, તાનસેન, મનરંગ ઇત્યાદિ ધરાણાંની લગભગ અધી ચીજોનો રામપુર, જોપુર, ગ્વાલિયર ઇત્યાદિ સંગીતના અખાડાઓમાંથી તેમણે કરેલો સ્વરલિપિથી સંગ્રહ, આમાંની કેટલીયે ચીજોની પ્રમાણ તરીકે આમોદાનની ચૂડીઓમાં સાચવણી, પ્રાચીન સંસ્કૃત સંગીત ગ્રંથોનાં અધ્યયન અને વિવેચન અને પછીથી મહત્ત્વનાં ગ્રંથોનાં સંપાદન પ્રકાશન, પ્રચારના ઉત્તર હિંદુસ્તાની સંગીતના શાસ્ત્રીય તત્ત્વની શોધ અને તેની એક સંસ્કૃત ગ્રંથમાં સપ્રમાણ સ્થાપના, અને મરાઠી ટીકાગ્રંથોમાં સમર્થન, શાસ્ત્રશુદ્ધ કલાના પ્રચાર માટે પ્રથમ લક્ષણ ગીતોની રચના અને પછી તેમને સમાવતી કૃમિક પુસ્તક માલિકાઓની રચના, સંગીતના અધ્યાપક તરીકે વર્ગવ્યાખ્યાનો અને ગાયનની તાલિમ તથા તેમનાં થોડાક ખાસ તૈયાર કરેલા શિષ્યો, સંગીતમાં એકવાક્યતા લાવવા માટે અખિલ ભારતીય સંગીત પરિષદો, નવા રાગોની રચના કેમ થઈ શકે તે માટે તેમણે બતાવેલી દિશા-આમાંનાં એક એક અંગતું તેમણે એટલી સમર્થ રીતે સેવન કરેલું છે કે કોઈપણ વિદ્યાપ્રિયનું માથું સહજલાવે તેમનાં ચરણોમાં નમી પડે છે ! અને આમ છતાં તેમનાં લખાણોમાં નીતરતો વિનય અદ્ભુત છે; તે અભિમાનીનો વિનયાલાસ નથી ! પોતે કેટલું કરી શક્યા છે અને હજી કેટલું બાકી છે તે વિષે તેમના પોતાના શબ્દો-ઉત્તર હિં. સં. પદ્ધતિના અન્તે વિદ્યાર્થીને સંબોધેલા શબ્દો જ વાંચીએ:

“ વારં. મારી તો હવે ઉમ્મર યઈ, એટલે આ વિષયની અધિક સેવા મારા હાથે આગળ કેટલી અને કઈ યઈ શકશે તે કહી શકાય એમ નથી, કારણ તે બધું પરમેશ્વરને અધીન છે. છતાં મારી જીંદગીમાં સંપાદન કરેલા ગ્રાનનો ઘણો જ મોટો ભાગ તમને અર્પણ કરી દીધો હોવાથી મારા ઉપરની જવાબદારી હવે ઘણી જ ઓછી યઈ છે એમ મને લાગે છે. તમે જુવાન છો, વિદ્યાસંપન્ન હોઈ સંગીતપ્રેમી

તથા બુદ્ધિમાન છે-માટે જ જે વાતની બિણ્ન તમને આપેલી સામગ્રીમાં દેખાઈ આવે તે તમે સ્વસંપાદિત જ્ઞાનથી સ્હેજ પૂરી શકશો.

કેટલીક મુખ્ય મુખ્ય બાબતોમાં મેં કરેલી શોધ હજી નિર્ણયાત્મક સ્થિતિએ પહોંચી શકી નથી-તે વખતોવખત મારા બાપણ ઉપરથી તમારા ધ્યાનમાં આવી હશે. એ જ પ્રમાણે કેટલીક બાબતો હું કરી શકું એમ હતો છતાં મારા હાથે તે પાર પડી શકી નથી. ઉદાહરણ તરીકે:

(૧) સામવેદના સમયના સ્વરોની તુલના પછીના અંધકારના સ્વરો સાથે કેટલી થઈ શકે-તે જોવું.

(૨) રત્નાકરાદિ પ્રાચીન ગ્રંથોમાં વર્ણન પામેલા રાગોનો સારી રીતે સમજાય તેવો ખુલાસો તે તે ગ્રંથોમાં આપેલી સામગ્રીની મદદથી કરી બતાવવાનો પ્રયત્ન કરવો.

(૩) પ્રાચીન સમયમાં રાગરાગિણીપુત્ર એ રાગોની વ્યવસ્થા કયા તત્ત્વ ઉપર થઈ હશે, તેની યોગ્યાયોગ્યતાનો અને તેવી વ્યવસ્થા પ્રચલિત સંગીતમાં થઈ શકે કે કેમ, તેમ કરવું તે અધિક હિતકારક થાય કે કેમ, આ પ્રશ્ન ઉપર બરાબર અને વિચારપૂર્ણ એવો કોઈ પણ ખુલાસો કરવો.

(૪) રાગ અને રસ વચ્ચે પ્રાચીન અને અર્વાચીન દષ્ટિએ સંબંધ ફરી સ્થાપિત કરવાનો પ્રયત્ન કરવો.

(૫) શ્રુતિ અને સ્વરની પ્રાણીના શરીર ઉપર થતી અસર અને તે અસરમાં ગીતના શબ્દોની આવશ્યકતા કેટલી અને કેવી-આ બાબત ઉપર સમાધાનકારક અને શાસ્ત્રદષ્ટિએ ખુલાસો કરવો.

(૬) નાટ્યસંગીતનું બરાબર નિરીક્ષણ કરી તેમાં કયા સુધારા થવાની જરૂર છે-એ સૂચવવાનો પ્રયત્ન કરવો.

(૭) શ્રુતિ અને સ્વરનું નવીન શાસ્ત્રીય પદ્ધતિએ નિરીક્ષણ કરવું, વિશિષ્ટ રસોત્પત્તિની બાબતમાં અતિ કામળ તીવ્રતરાદિક સ્વરોનો કાંઈ ઉપયોગ થાય કે કેમ-એનો વિચાર તે વિષયના વિદ્વાનોની પરિપક્વતાં કરવો.

(૮) દિવસે અને રાત્રે ગાવાના રાગો, એમાં રહેલો સંબંધ સશસ્ત્ર અને બરાબર રીતે સ્થાપિત કરવો.

(૯) પ્રત્યેક રાગનો કાળ નક્કી કરી-આ કાલનિયમ પ્રાચીન સમયથી સંગીતમાં કેમ અને શી રીતે આવ્યો હશે તે નક્કી કરી સમાજ આગળ રજૂ કરવો.

(૧૦) પ્રચલિત નૃત્યપદ્ધતિના ગુણદોષ તપાસી, તે કલાનો ઉત્કર્ષ કેવી રીતે થાય એ માટે ઉપાય સૂચવવો.

(૧૧) દક્ષિણના સંગીત અને ઉત્તરના સંગીતનો એવો સુયોગ કરી બતાવવો કે જોથી કરીને બન્ને પદ્ધતિઓનું હિત થાય અને સંગીત ઉત્તમ રીતે રાષ્ટ્રીય બને.

(૧૨) પ્રાચીન ઉપલબ્ધ ગ્રંથોનાં ભાષાંતરો મરાઠીમાં કરાવી તે પ્રસિદ્ધ કરવાં. તેમ જ આપણા શહેરમાં એક મોટું સંગીત પુસ્તકાલય સ્થાપવું.

(૧૩) આપણા શહેરમાં એક પ્રકારનું સંગીતવિદ્યાલય સ્થાપવું અને તેમાં યોગ્ય વિદ્વાનોની નિમણૂક કરાવી તે આ સૈકાને શોભે એવી રીતે ચલાવી બતાવવું.

(૧૪) (સંગીત) કલાવતોનાં બાળકો માટે એક ખાસ જુદું વિદ્યાલય સ્થાપવું અને તેમાં ધરાણાદાર અને અનુભવી કલાવતોની નિમણૂક કરી પરંપરાગત કલા જીવંત રાખવાનો પ્રયત્ન કરવો.

(૧૫) જૂના અથવા નવા અપ્રસિદ્ધ રાગોની રેકૉર્ડો ખનાવી પુસ્તક સંગ્રહાલયોમાં મુકવી અને તેનો ઉપયોગ બધા શોધક વિદ્યાર્થીઓ કરી શકે એવી વ્યવસ્થા કરવી.

ઈત્યાદિ ઇત્યાદિ" (પૃ. ૧૧૧૭-૨૦)

જુવાન વિદ્યાર્થીઓ આ વિષયોમાં સંશોધન કરશે એવી પોતે આશા વ્યક્ત કરે છે. એ પ્રયત્ન માટે તેઓ યુવાનોને શિખામણ આપે છે: "તે સિદ્ધ કરવામાં ધણી મહેનત પડશે, ધણો સ્વાર્થત્યાગ કરવો પડશે, ધણી સારી નરસી ટીકા પણ સહન કરવી પડશે, પરંતુ મારી ખાત્રી છે કે તમે પ્રયત્ન ખંતથી અને ફલાફલ ઇશ્વરને સોંપીને કરવાનો નિશ્ચય કરશો તો અંતે તમને સારો યશ મળશે." (પૃ. ૧૧૨૦)

આ અનુભવના બોલ છે. પંડિત ભાતખંડેએ પોતે જીવનમાં અથાગ મહેનત અને અસાધારણ સ્વાર્થત્યાગ કરેલા છે, રૂઢિચુસ્તો અને સ્વાર્થીઓની નિન્દા સહન કરી છે; છતાં સાચા કર્મચોગી ભક્તની જેમ ઇશ્વરને ફલાફલ સોંપી શરીર ચાલ્યું ત્યાંસુધી પોતાના જીવનધ્યેયને ખંતથી સાધ્યા કયું છે !

હાલ તેમને છોતેરમું વર્ષ ચાલે છે. પોતે માંદગીના કારણથી પથારીવશ છે. આવા વિષોપયોગી ઋષિ જીવનને પરમાત્મા તંદુરસ્તી અર્પે અને સંગીતની બાકી રહેલી સેવા તેમના હાથે પૂર્ણ કરાવે !

રસિકલાલ છા. પરીખ.

# ઉત્તર હિન્દુસ્થાની સંગીતની સંક્ષિપ્ત ઐતિહાસિક સમાલોચના

( વડોદરાની અખિલ ભારતીય સંગીત પરિષદમાં (૧૯૧૬ માં )  
પંડિત વિ. ના. ભાતખંડેએ આપેલા અંગ્રેજી ભાષણનો અનુવાદ )



વર્તમાન યુગમાં ભારતવર્ષમાં જે ઔદિક પ્રવૃત્તિ ચાલી રહેલી છે તેનું વિશિષ્ટ લક્ષણ એક એ છે કે આપણી પ્રાચીન સંસ્કૃતિ અને ભાવનાઓનું પુનરુજ્જીવન થાય છે. આ પુનરુજ્જીવનમાં એક સંતોષપ્રદ વસ્તુ એ છે કે આપણા પ્રાચીન સંગીતને સજીવન કરવા તરફ આપણે ધ્યાન આપીએ છીએ. આ રાષ્ટ્રીય વારસાને જાળવવા અને પ્રગતિશીલ બનાવવા આધુનિક પ્રજા જે ઉડા રસ દાખવે છે, તે બે રૂપે દેખાય છે. એક આખા દેશભરના ( સંગીત ) વિદ્વાનોની ચળવળરૂપે છે: સભાઓમાં મળવું, તેમાં શાસ્ત્રીય પ્રશ્નો ઉપર ધ્યાન દોરવું અને સંશોધનના પરિણામો વ્યવસ્થિત કરવા: ઉ. ત. એકસરખા અને પ્રમાણુમ્મર સ્વરલેખન ( નોટેશન ) નક્કી કરવા; ઉત્તરના રાગો સહેલાઈથી શીખી તેમ જ સમજી શકાય તે પ્રમાણે વ્યવસ્થિત કરવા ઇત્યાદિ. બીજું રૂપ સંગીતસમાજો અને સંગીતશાળાઓની સ્થાપના, જેને આપણે વંદાવીએ છીએ. એનાથી, આપણને આ કળાનો સારો અભ્યાસ કરવાની સગવડો મળે છે, અને આપણા ઘરોમાં તેનો પ્રવેશ થાય છે. આ બંને રૂપો એક બીજાનાં પૂરક છે; એક રૂપ બીજા વિના અધૂરું છે. આપણા વિદ્વાનોની વિદ્વત્તા ભરેલી પાણુ શુદ્ધ ચર્ચાઓ નો લોકોમાં સંગીત માટે રસ પેદા કરવા સમર્થ ન થાય તો તે નિરર્થક છે, અને બીજી બાજુએ શાસ્ત્રના દૃઢ પાયાના આધાર વિના ગાયન શોચનીય હાલમહોલ સ્થિતિમાં આવી જાય.

ગાયનસમાજની અળવળને તેના પોતાના ક્રમે પ્રગતિ પામવા દમ આપણે આ વિષયની શાસ્ત્રીય બાબુના એક મુદ્દા ઉપર ધ્યાન કેન્દ્રિત કરીશું. વર્તમાનયુગમાં આપણે એ બરાબર સમજીએ છીએ કે કોઈ પણ શાસ્ત્રનો અભ્યાસ તે શાસ્ત્રના ઇતિહાસના અભ્યાસ વિના અધૂરો રહે છે. અત્યારે આપણી પાસે જે થોડીક સામગ્રી છે તે ઉપરથી અને તેટલું હિંદુસ્તાની સંગીતના ભૂતકાળના ઇતિહાસનું વિહંગાવલોકન કરીએ તો તે અસ્થાને નહિ ગણાય. સાધનોની તો અછત નથી એ કહુશ્ચ; પણ, પ્રાચીન સંગીતસાહિત્યનો એ કિંમતી અળનો હાથમાં તો રુચિના અભાવે પુસ્તકાલયોની અભગ્રાઈઓના ભારરૂપ છે; જ્યાં સુધી આ ગ્રંથોને કાળજીપૂર્વક મંત્રણાધીને પ્રગટ કરવામાં ન આવે ત્યાં સુધી સંગીતના ઇતિહાસનું આપણું જ્ઞાન અધૂરું અને અસંપૂર્ણ રહેશે. આ કારણથી શ્રીનાગો આ નિરૂપણની બિણ્ણપોને નિભારી લેશે.

હિંદુઓને મન ગીત, વાદ્ય અને નૃત્ય ત્રણે કળાઓ એટલી મંકસિત છે કે પ્રાચીન લેખકો ‘સંગીત’ શબ્દમાં આ ત્રણે કળાઓનો સમાવેશ કરતા આવ્યા છે. જે કે ખરી રીતે એ શબ્દ કેવળ કંઠગીત માટે જ છે. અત્ર હું વાદ્યસંગીત કે નૃત્ય માટે કંઈ બોલવા માંગતો નથી, અને સંગીત શબ્દને એના સંકુચિત અર્થમાં ‘કંઠગીત’ માટે વાપરું છું. મારા વિષયને વધારેતર સંકુચિત કરી, હું, ઉત્તર હિંદુસ્તાનમાં જે સંગીતપદ્ધતિ પ્રચલિત છે તે ઉપર જ ધ્યાન આપવા માંગું છું.

આપ સર્વ જાણો છો તે પ્રમાણે હાલમાં હિંદુસ્તાનમાં સંગીતની બે પદ્ધતિઓ ચાલુ છે, કે જે એક બીજાથી અલગ છે. આ બન્ને પદ્ધતિઓ તે હિંદુસ્તાની સંગીતપદ્ધતિ અને કર્ણાટકી સંગીતપદ્ધતિ. આ બે મદ્ધાન પરંપરાઓ દેશમાં કેટલાંયે સૈકાઓ થયાં હયાતીમાં છે. આ બન્ને પદ્ધતિઓનો મુખ્ય તફાવત તેમનાં એક બીજાથી અલગ શુદ્ધ મેસોમાં (primary scale) રહેયો છે. આપણી હાલની હિંદુસ્તાની

પદ્ધતિની રચના આપણે જેને સાધારણ રીતે બિલવેલ મેલ કહીએ છીએ તેના ઉપર થયેલી છે, જે ઘણીખરી રીતે યુરોપનાં 'સ્કેલ' (scale) સાથે મળતો આવે છે. દક્ષિણ પદ્ધતિનો શુદ્ધ મેલ (સ્ટેલ) કનકાંગી મેલ કહેવાય છે. આ બહુ વિચિત્ર લાગે એવું છે. પણ એ હકીકત છે કે કનકાંગી નામનો મેલ છે અને તે દક્ષિણની પદ્ધતિનો મુખ્ય પાયો છે. હું આગળ જણાવીશ એ પ્રમાણે હિંદુસ્તાની સંગીતના ઇતિહાસમાં એ એક મોટો સત્તા છે કે ઉત્તર હિંદુસ્તાનના ગાયકોએ કેવી રીતે અને ક્યારે બીજાવલ મેલને પોતાના શુદ્ધ મેલ તરીકે પ્રથમ પ્રાપ્ત કર્યો અથવા વાપરવા માટે પસંદ કર્યો.

હું દક્ષિણ હિંદુસ્તાનના સંગીતનો મારી ચર્ચામાં આ પ્રસંગે શા માટે સમાવેશ કરવા નથી માંગતો તેનાં કારણો આ પ્રમાણે છે:— એક તો મારો પોતાનો, દક્ષિણની સંગીતપદ્ધતિનો પરિચય બહુ ગાઢ નથી; અને બીજું, મારા અભિપ્રાય પ્રમાણે દક્ષિણ ઇલાકાના ગવૈયાઓને આપણાં ઉત્તરના ગવૈયાઓની માફક પ્રગતિ કરવામાં કંઈ પણ અડચણ પડતી નથી. સાધારણ રીતે, સરખામણી કરતાં એમ જણાય છે કે ઉત્તર હિંદુસ્તાન કરતાં દક્ષિણ હિંદુસ્તાનની સંગીતપદ્ધતિ વધારે વિકસિત અને વ્યવસ્થિત સ્થિતિમાં છે. તેમની પાસે સુરક્ષિત શાસ્ત્રપરંપરા છે. મારી માહિતી પ્રમાણે, તે પદ્ધતિનું અધ્યયન-અભ્યાસન વ્યવસ્થિત પાઠ્યપુસ્તકો દ્વારા થઈ શકે છે. એમ કહેવાય છે કે દક્ષિણ ઇલાકાના ધણાં કેળવણીના લોકો સંગીતના શાસ્ત્રનો અને કળાનો પદ્ધતિસર અભ્યાસ કરે છે, અને આથી તેઓ ધંધાદારી કલાકારો ઉપર સારો અંકુશ રાખી શકે છે; ઉપરાંત આ કલાકારો પણ તેમના ઉત્તરનાં ભાઈબંધો જેવા નિરક્ષર અને અજ્ઞાન નથી હોતા. જ્યારે બીજી બાજુ, આપણા ઉત્તરમાં તો સ્થિતિ ખરેખર શોચનીય છે. કારણ કે, ઉત્તરમાં તો આપણા બધા આધાર અજ્ઞાન અને સંકુચિત ધંધાદાર



ગવૈયાઓ ઉપર જ છે. જો કે આપણે ત્યાં પણ છેવટના એક બે દશકામાં વસ્તુસ્થિતિ કંઈક નવું સ્વરૂપ લે છે; અને આથી આશાજનક વાતાવરણ દેખાય છે. પણ પ્રગતિ હજી બહુ જ ધીમી અને પદ્ધતિ વિનાની છે. મારા કહેવાનો એવો ભાવાર્થ નથી કે આપણી પાસે સંગીતપદ્ધતિના આધાર જેવું કંઈ છે જ નહિ. પણ, એ તો ના નહિ જ પાડી શકાય કે આપણે શાસ્ત્રપરંપરા ગુમાવી છે, અને કેટલાક વખતથી આપણે આડી અવળી ગતિ કરીએ છીએ. હાલમાં કેટલીક શાળાઓમાં અને ખાનગી વર્ગોમાં હિંદુસ્તાની સંગીતપદ્ધતિ શીખવવામાં આવે છે. પણ એક સરખી અને સુગમ પદ્ધતિના અભાવે એ શિક્ષણ અમુક અંશે અનિયમિત અને અવ્યવસ્થિત રહે છે. એટલું તો ચોક્કસ છે કે એ શિક્ષણ બહુ ઉંચું ધોરણે જતાવી શકતું નથી. આથી ઉત્તર હિંદુસ્તાનની સંગીતની સ્થિતિ હવે શીઘ્ર અને યોગ્ય વિચારણાની અપેક્ષા રાખે છે.

હિંદુસ્તાની સંગીતના ઇતિહાસનું નિરૂપણ કરવાની સુગમ પદ્ધતિ એ છે કે તે વિષયને ત્રણ ભિન્ન યુગોમાં વહેંચી નાખવો: (૧) હિંદુ યુગ, (૨) દરવાઝી યુગ અને (૩) અંગ્રેજી યુગ. આ પ્રત્યેક યુગને જરૂર પ્રમાણે બે વિભાગોમાં વહેંચી શકાય: (૧) પ્રાચીન સમય અને (૨) અર્વાચીન. મુસલમાનો રાજ્ય કરનારી પ્રજા તરીકે આ દેશના સંબંધમાં ઇસ્વીસનના ૧૧ માં સૈકામાં આવ્યા, અને આ પ્રમાણે લગભગ ઇસ્વી. ૧૮ માં સૈકાના અંત સુધી રહ્યા; અને તે સમય પછી આ દેશ હાલના રાજ્યકર્તા અંગ્રેજોના હાથમાં આવ્યો. આ ઐતિહાસિક ઘટના આપણને ઉપરના ત્રણ યુગોનો સમય નિર્ણય કરવામાં મદદ કરે છે. આ વિભાગ પ્રમાણે હિંદુ યુગ વેદકાળથી લઈને ઠીક ઇસ્વી ૧૦ માં સૈકાના અંત સુધી પહોંચે છે.

આ પ્રસંગે હિંદુ યુગના સંગીતના ઇતિહાસને ચર્ચવાનો મારો ઇરાદો નથી; અને તેથી તે સમયના સાહિત્ય ઉપર લાંબી ટીકાઓ

કરવાનું હું જરૂરી માનતો નથી. પણ આ પ્રસંગે એટલું કહીશ તો અયોગ્ય નહીં ગણાય કે હજી એ યુગના ઇતિહાસને લગતું મંશોધન કાર્ય ઘણું બાકી છે. આપણી પાસે અત્યારે ઐતિહાસિક દષ્ટિએ અગત્યનો ગ્રંથ માત્ર ભરતનું નાટ્યશાસ્ત્ર છે કે જે એ સમયની સંગીતની સ્થિતિ ઉપર કાંઈક પ્રકાશ પાડી શકે. ભરતનો સમય ઈ. સ. ત્રીજા અથવા ચોથા સૈકાનો માનવામાં આવે છે. તે ગ્રંથ તેના નામ પ્રમાણે પ્રાચીન હિંદુ નાટ્યનું શાસ્ત્ર છે, અને તેમાં સંગીતની ચર્ચા પ્રાસંગિક જ છે. રાગ કે રાગિણી વિષે તે ગ્રંથમાં કંઈ આવતું નથી. પણ સંગીત વિષેના ત્રણ પ્રકરણોમાં, આ ગ્રંથ પ્રાચીન હિંદુ સંગીતના શ્રુતિ, ગ્રામ, મૂર્છના અને જાતિનું નિરૂપણ કરે છે. આ ગ્રંથમાં રાગ રાગિણી વિષેના ઉલ્લેખનો મંપૂર્ણ અભાવ નોંધવા યોગ્ય છે. આ ઉલ્લેખનો અભાવ નિરાશાજનક પણ છે. કેટલાક આધુનિક વિદ્વાનો એવો ખુલાસો કરે છે કે ભરતના સમયમાં રાગ શબ્દ બિલકુલ પ્રચારમાં હતો નહિ. પણ આ તો ચર્ચાસ્પદ વિષય હોઈ તેની ચર્ચા અત્રે કરવાને અવકાશ નથી. વારંવાર કહેવાય છે કે આપણા સંગીતનું મૂળ મહાન્ સામયેદ છે. આ ગ્રંથ ત્રણ અથવા ચાર હજાર વર્ષ જેટલો પ્રાચીન છે. છતાં પ્રાચીન કે અર્વાચીન કોઈ પણ વિદ્વાન સામ સંગીત અને પછીના ગ્રંથકારોના સંગીત વચ્ચે ખુદીને સમજાય અને સંતોષ આપે એ રીતે સંબંધ બતાવવામાં સફળ થયો નથી. આપણી પાસે શિક્ષાગ્રંથો અને પ્રતિશાખ્યગ્રંથો જેવાં છે પણ તેમાંથી બહુ મળતું નથી. વેદયુગને બાજુ ઉપર મુકી દઈ આપણે પ્રાચીન નાટકો અને મહાકાવ્યોના યુગમાં આવીએ. આ સાહિત્યમાં, તત્કાલીન સમાજમાં સંગીતે ઘણું ઉંચું સ્થાન પ્રાપ્ત કર્યું હતું, અને નિયમિત રીતે તે એક શાસ્ત્ર કે કળા તરીકે શીખી કે શીખવાડી શકાય એ સ્થિતિએ પહોંચ્યું હતું તેના પુષ્કળ પુરાવા છે. પણ, સંગીત કેવી રીતે ગવાતું એને વગાડાતું હતું તે જાણવાને આપણી પાસે વિશ્વસનીય માહિતી નથી.; કારણ કે, તે

સમયના કોઈ પણ જાતના સંગીત ઉપરના અંધો અત્યારે ઉપલબ્ધ નથી. આ પ્રમાણે આપણે જોઈએ છીએ કે ભારતના નાટ્યશાસ્ત્ર શિવાય પ્રાચીન હિંદુયુગના સંગીતના ઇતિહાસને લગતાં પ્રમાણભૂત લખાણો ઘણાં ઓછાં છે. ભારત અને મુસલમાનોના આક્રમણ વચ્ચે લગભગ બીજા સાત કે આઠ સૈકાનો ગાળો છે. આ આપણા સંગીતનો સુવર્ણયુગ માનવામાં આવે છે. આ સમય મટે કેરેન ૩ પોતાના “મ્યુઝીક ઓફ સર્ધન ઇન્ડીયા” નામનાં અંધમાં ત્રીજા પૃષ્ઠ ઉપર કહે છે “ભારતીય સંગીતનો સમૃદ્ધિનો યુગ મુસલમાનોની છત પૂર્વે, થોડા સમય પહેલાં દેશી રાજ્યોના વખતમાં હતો. મુસલમાનોના આવ્યા પછી તેની પડતી શરૂ થઈ. તે અત્યાર સુધી ટક્યું એ ખરેખર નવાઈ જેવું છે.” એ યુગના સંગીતનો એક પણ અંધ બચેલો ન હોવાથી તે સમયની સંગીતની રિયલિટી ખ્યાલ મેળવવાનું કોઈ પણ સાધન આપણી પાસે રહ્યું નથી. જો વધારે ચોક્કસ થવું હોય તો એમ કહેવાય કે કેરેન ૩ની ઉપરની ટીકા તો માત્ર ઉત્તર હિંદુસ્તાનના સંગીતને લાગુ પડે છે. દક્ષિણના સંગીત વિષે તે આગળ કહે છે “દક્ષિણ હિંદ આંતરિક કસ્ટોથી ઓછું અશાંત હોઈ અને દખ્ખણ [મહારાષ્ટ્ર ઇત્યાદિ] કે ઉત્તર પ્રાંતો કરતાં દેશી રાજ્યોના તાબામાં વધારે હોઈ ઉત્તરમાં એ સંગીત નષ્ટ થઈ ગયા પછી પણ દક્ષિણમાં સંગીતશાસ્ત્ર લાંબા વખત સુધી નિભાવવામાં અને વિકસાવવામાં આવ્યું હોય તેમ લાગે છે.” આપણે ઉત્તરમાં સંગીત વિષેના પ્રાચીન અંધો ગુમાવ્યા છે એટલું જ નહિ પણ આપણે પ્રાચીન ગાનરચનાઓ પણ સાચવી રાખ્યાનું અભિમાન લઈ શકીએ તેમ નથી. પણ આ વિષે કહી શકાય કે ઈ. સ. ૧૧ માં સૈકાના પ્રખ્યાત કવિ અને ગાયક જયદેવ જેવાના કેટલાક પ્રખ્યાત આજ સુધી આપણે સાચવી રાખ્યા છે. આ આપણે સાચવ્યાં છે તેની હું ના નથી પાડતો, પણ આખી દુનિયામાં સૌથી પ્રાચીન સંગીતપ્રિય ગ્રન્થના દાવાની રૂએ આટલું શું બસ ગણાય ? વળી

એ પણ પશ્ચ ઉદ્યો કે આ પ્રગંધોમાંનો એક પણ પ્રગંધ આપણે જયદેવના મૂળ રાગ કે તાલમાં ગાઇએ છીએ ? આ મુદ્દા ઉપર પ્રાચ્ય-વિદ્યાના પ્રખ્યાત વિદ્વાન સર ઉવીલીયમ જોન્સની ટીકા તોંધવા જેવી છે. તેઓ કહે છે “ મેં જ્યારે જયદેવનું ગીત પહેલાં વાંચ્યું, ત્યારે પ્રત્યેક પ્રગંધની શરૂઆતમાં તેનો પ્રાચીન હંગનો રાગ આપ્યો હોવાથી મને મૂળ સંગીત મેળવવાની આશાઓ બંધાઈ. પણ, દક્ષિણના પંડિતોએ મને પશ્ચિમના પંડિતો પાસે મોકલ્યો, અને પશ્ચિમના આલ્મજોએ મને ઉત્તરમાં મોકલ્યો. જ્યારે, ઉત્તરના એટલે કે નેપાળ અને કાશ્મીરના પંડિતોએ તો કહ્યું કે તેમની પાસે તો પ્રાચીન સંગીત નથી, પણ એમ અટકળ કરી કે ગીતગોવિંદના મૂળ દક્ષિણ પ્રાંતોમાં જ્યાં કવિ જન્મ્યા હતા ત્યાં હોય ! ” હવે ખરી રીતે જયદેવ તો બંગાલના બિરભુમ પરગણામાં જન્મ્યો અને વસ્યો હતો, અને દક્ષિણ સાથે તેની કાંઈ લેવાદેવા પણ ન હતી. આ ખીના રમુછ નથી ?

મુસ્લીમ યુગમાં ઉત્તર હિંદુસ્તાનના સંગીતના ઇતિહાસને આ-લેખતાં પહેલો ગ્રંથ આપણા ધ્યાનમાં આવે છે તે લોચન કવિનો રાગતરંગિણી નામનો ગ્રંથ છે. ગ્રંથનો સમય ગ્રંથકાર નીચે પ્રમાણે આપે છે:—

મુજવસુદશમિતશાકે શ્રીમદ્દલાલસેનરાજ્યાદા ।

વર્ષેકવષ્ટિભોગે મુનયસ્ત્વાસન્ વિશાસ્વાયમ્ ॥

અહિં આપણને મુજવસુદશમિતશાકે એ શબ્દો ઉપરથી શક સંવત ૧૦૮૨ દ્વિતિ થાય છે જે ઇસ્વી. ૧૧૬૨ ની બરાબર છે. પણ આમાં જ્યોતિષની જે ગણતરી છે તેમાં કાંઈ ભૂલ હોય એમ લાગે છે. લોચન કવિ આ ગ્રંથમાં જયદેવ અને વિદ્યાપતિ બંને પૂર્વવર્તી પ્રખ્યાત વિદ્વાનોનો ઉલ્લેખ કરે છે. મારી પાસે રાગતરંગિણીની પૂરી નકલ નથી. પણ ઉત્તર હિંદના એક મિત્રે કૃપા કરીને મને તે ગ્રંથનાં સ્વરાધ્યાય

અને રાગાધ્યાય ની નકલ મોકલી છે જેનો ઉપયોગ મેં આ વિવેચન માટે કર્યો છે. આથી રાગતરંગિણીના ઉતારાની સાથે આવેલા કાગળમાંથી થોડોક ભાગ નીચે ટાંકીને મારે ઇંતોપ માનવો પડે છે. “રાગતરંગિણી સંગીતનો અંથ હોવાનો દાવો કરે છે. પણ તે સો પાનાના અંથમાંથી લગભગ ૬૨ પાનાં તો વિદ્યાપતિ નામના સ્થાનિક પ્રસિદ્ધિ પામેલા કવિના, હિંદી ભાષાની મૈથિલીભાષીમાં રચેલા ગીતોની છંદોની આર્યા ત્રિષે છે. આ ગીતોને દેશી રાગોના નમુના તરિકે મુકવામાં આવ્યા છે. દરેક અવતરણની પહેલાં એક અથવા બે શ્લોકમાં જે છંદમાં ગીત રચાયું હોય તે છંદની માત્રા અને અને બીજી વિગતો આપેલી છે. આ અવતરણોનો પ્રારંભ નીચે પ્રમાણે છે:-

માર્ગદેશીવિભેદેન ગતં તું દ્વિવિધં મતમ્ ॥

માર્ગાસ્તુ ગન્ધર્વાદિગીતગતયઃ । દેશ્યથ તત્તદ્રાગાશ્રિતાસ્તાસ્તાસ્ત-  
ત્તદ્દેશગીતગતયઃ ॥ હહ તુ માર્ગાભાવાનોદાહતા અગ્રે તુ કૃત્તિદુદાહર્તવ્યાઃ ।  
દેશ્યામપિ સ્વદેશીયત્વાત્ પ્રથમં મિથિલાપશ્રંશભાષયા શ્રીવિદ્યાપતિકવિ-  
નિવદ્ધાસ્તાસ્તા મૈથિલગીતગતયઃ પ્રદર્શ્યન્તે ॥

પછી કવિ વિદ્યાપતિની વંશાવળી આવે છે” (આ ભાગની મારામિત્રે આખી નકલ કરી હોત તો સાર”) “પછી છંદ સંબંધી થોડીક પ્રક્રિયા આવે છે, અને ત્યાર પછી વિદ્યાપતિનાં ગીતોની લાંબી ગીતાવલી આવે છે. અંથકર્તા લેખનકવિન પોતાના પણ કેટલાંક ગીતો આમાં આવે છે. રાગ અને રાગિણી ના નામવાળા છંદોમાં આ ગીતો રચવામાં આવ્યા છે. હું તેનો માત્ર એકજ દાખલો આપું છું, કારણ કે એ ગીતો તમને બહુ ઉપયોગી થાય એમ હું માનતો નથી:-

અથ દેશાલ્પનામરાગિણી । અત્ર તુ જયદેવદેશાલ્પઃ, દેશદેશાલ્પ  
હિતિ ભેદદ્વયમ્ । જયદેવદેશાલ્પે તું શ્રીજયદેવઃ ।

સ્તનવિનિહિતમપિ હારમુદારં । સા મનુતે કૃશતનુરતિભારમ્  
ધ્રુ । રાધિકા વિરહે તવ કેશવ ઇત્યાદિ સુપ્રસિદ્ધમ્ ॥

“ માત્ર બે જ સ્થળે જયદેવના ઉતારા આપવામાં આવ્યા છે:—

દેશદેશાલે તુ તન્નામકમેવ હંદઃ । તલ્લક્ષણં—

ચતુર્માત્રા ગણાનાં તુ કલાહીનં ચતુષ્ઠયં ॥

ચતુષ્ઠયં કલાપ્રાસં તદ્વા પ્રતિપદાર્ધકે ।

સતમે સતમે વર્ણે વિરામો વિગતધ્રુવમ્ ॥

દેશદેશાલ્વ ઇત્યાલ્વ્યહંદસ્તત્ર તુ તાન્નયેત્

ઉદાહરણમ્ ।

માનપરિહરહે કરૂવચન મોરા

મારમનોભવહે ધરૂસરન મોરા ॥

ન કરન કરહે મોહિ વિમુલ્લ આજે ।

અપરૂવયે મેહે (?) પુન મેલ સમાજે ॥

કમલવદનિહે કરૂ આકમદાને ।

વિનયકેનહિહે ( મા ) જર્ગેતે જણ માને । હતિ વિદ્યાપતિઃ

મમ તુ

નિરજ નયનિ ગિરિરાજઝરોજે ।

સોહન કરહેહ કિણ મુલ્લસરોજે ॥

અમિ ઐ માપલિહે મોહિ વિનયહાની ।

“ અને પછી કર્તાનાં પોતાના રચેલા આઠ દોહરા આવે છે. મેં ઉપર કહ્યું તે પ્રમાણે ગ્રંથનો મોટો ભાગ આવાં ગીતોથી ભરેલો છે. ગ્રંથની શરૂઆત બે સાધારણ મંગલાચરણ શ્લોકોથી થાય છે. પછી કર્તાની વંશાવળી આવે છે, જેની છેવટે નીચેનો શ્લોક આવે છે:—

કિંચિત્ સમાહૃત્ય કુતશ્ચિદન્યત્  
 સ્વયં ચ સંપાદ્ય પદપ્રવંધમ્ ।  
 ચિતન્યતે લોચનનામધેય-  
 દ્વિજેન સા રાગતરંગિणीયમ્ ॥

“ પછી અંધકાર કહે છે કે પહેલાં મૂળ ૧૬૦૦૦ રાગો હતા, અને ગોપીઓ આ રાગો કૃષ્ણ પાસે ગાતી હતી, પણ તેમાંના ૩૬ રાગો અત્યારે જાણીતા છે. આ રાગોની શ્લોકોમાં ગણતરી કરવામાં આવી છે, જે સંગીતના ખીજા અંધોમાં સાધારણ રીતે મળી આવે છે. શ્લોકોનો નીચે પ્રમાણે પ્રારંભ થાય છે:

મૈરવઃ કૌશિકશ્ચૈવ હિંદોલો દીપકસ્તથા ।  
 શ્રીરાગો મેઘરાગશ્ચ પડેતે હનુમન્મતાઃ ॥

“ પછીના દશ પાનામાં આ રાગોની રાગિણીઓ ગણાવતા શ્લોકો આવે છે, જેમાં તેમનાં દેવાત્મક ચિત્રો પણ હોય છે. તેનું એક ઉદાહરણ નીચે પ્રમાણે છે:-

અથ મેઘરાગઃ

અસિતકમલકાન્તિઃ પીતવાસાઃ સ્મિતાસ્યઃ  
 સમદયુવતિયૂથાન્તર્ગતશ્ચન્દ્રદ્રવ્યકઃ ।  
 વિતરતિ કિલ લોકે જીવનં યઃ સ્વભાવાત્  
 સ જયતિ સમુપાસ્યશ્ચાતકૈર્મેઘરાગઃ ॥

“ હું માત્ર એક જ નમુનો આપું છું, કારણ કે હું ધારું છું કે તમને આવાં ખીજાં વર્ણનોની અપેક્ષા નહીં હોય; તમને પ્રત્યેક રાગનું નાદાત્મકસ્વરૂપ જાણવાની વધારે અપેક્ષા હશે. પણ એ વર્ણનો તો આ અંધમાં આપવામાં આવ્યા નથી.”

અંથનો મમય દર્શાવતા શ્લોક વિષે, મારા મિત્ર આગળ લખે છે કે, “કર્તાના સમયની નિર્દેશ કરતી આર્યા વિષે એ કહેવાનું છે કે તેના પૂર્વાર્ધ પ્રમાણે આ અંથ શક સંવત ૧૦૮૨ માં રચાયો હશે, પણ હું એ સમજી શકતો નથી કે મુનિઓ જે હાલમાં મદ્રામાં છે તે વિશાખામાં કેવી રીતે હોઈ શકે?” રાજા સર એસ. એમ. ટાગોર એમનાં “યુનીવર્સલ હિસ્ટ્રી ઓફ મ્યુઝીક” નામના પુસ્તકમાં ૧૭-૧૮ પાના ઉપર કવિ જયદેવ અને વિદ્યાપતિને અનુક્રમે ઇસ્વી. ૧૨ મા અને ૧૪ મા સૈકામાં મૂકે છે. વળી તેઓ જણાવે છે કે વિદ્યાપતિ બિહારમાં આવેલા તિગહુટના રાજા શિવસોગના દરબારમાં રહેતો હતો. જે આ હકિકત સત્ય હોય તો લોચનકવિ જે જયદેવ અને વિદ્યાપતિમાંથી ઉતારા લે છે તેણે આ અંથ શક સંવત ૧૦૮૨ એટલે કે ઇસ્વી. ૧૧૬૨ માં લખ્યો એ સ્પષ્ટ રીતે ખોટું છે. હું ધારું છું કે આ અંથનો કાળનિર્ણય મંશેાધકેએ ચર્ચવા જેવો પ્રશ્ન છે.

અંથનો સમય જે હોય તે ખરો, પણ આ કૃતિ મને પ્રચારના સંગીતની દૃષ્ટિએ બહુ મહત્વની લાગે છે. દાખલા તરીકે, આ પુસ્તકનું સ્વરસંજ્ઞાપ્રકરણ વિચારવા જેવું અને જાણવા જેવું જણાશે. હું અંહિ નીચે તેનો ઉતારો કરું છું:-

૩૪૬૧૪

સ્વસ્વશેષશ્રુતિં ત્યક્ત્વા યદા રિપભધૈવતૌ ।  
 ગીયેતે ગુણિભિઃ સર્વૈસ્તદા તૌ કોમલૌ મતૌ ॥  
 ગુહ્ણતિ મધ્યમસ્યાપિ ગાંધારઃ પ્રથમાં શ્રુતિમ્ ।  
 યદા તદા જનૈરેપ તીવ્ર ઇત્યભિધીયતે ॥  
 દ્વિતીયામપિ ચેદેવં તદા તીવ્રતરઃ સ્મૃતઃ ।  
 તૃતીયામપિ ચેદેવં તદા તીવ્રતમઃ સ્મૃતઃ ।



ચતુર્થામપિ ચદૈવમતિતીવ્રતમઃ સ્મૃતઃ ॥  
 અતિતીવ્રતમો ગત્તુ સારજ્ઞે પરિગીયતે ।  
 ષ જસ્ય ચ નિષાદશ્વેદ્ ગૃજ્ઞાતિ પ્રથમાં શ્રુતિમ્ "   
 તદા સંગીતિભિઃ સોઽપિ તીવ્ર હત્યભિધીયતે ।  
 દ્વિતીયામપિ ચેદેવં તદા તીવ્રતમઃ સ્મૃતઃ ॥  
 તૃતીયામપિ ચેદેવં તદા તીવ્રતમઃ સ્મૃતઃ ।  
 પહ્જસ્ય દ્વે શ્રુતી ગૃહ્ણન્ નિષાદઃ કાકલી સ્મૃતઃ ।  
 તીવ્રતરે નિષાદૈવ ગેયા સૈવ વિચક્ષણૈઃ ॥

આ ૨૫૨ પ્રકરણ ઉપર માત્ર એક દષ્ટિપાત કરવાથી જ એ તરત જણાઈ આવશે કે આ ગ્રંથ ઉત્તરના પ્રમાણુલૂત ગ્રંથોમાંને એક ગ્રંથ છે, અને તેનો શુદ્ધ મેળ આપણે હાલનો કાઠી રાગ જ છે. લોચનકવિ બાર જનકમેલ અથવા જનક કાઠ ગણાવે છે, અને તેની નીચે તેનાં જન્ય રાગોનું વર્ગીકરણ કરે છે. તેનાં બાર કાઠ નીચે પ્રમાણુ છે:-

ભૈરવી ટોઢિકા તદ્વત્ ગૌરી કર્ગાટી એવ ચ ।  
 કેદાર હ્મનસ્તદ્વત્ સારજ્ઞો મેઘરાગકઃ ॥  
 ધનાશ્રીઃ પૂરવી કિંચ મુલારીદીપકસ્તથા ।  
 એતેષામેવ સંસ્થાને સર્વે રાગા વ્યવસ્થિતાઃ ॥  
 તત્ર યદ્રાગસંસ્થાને યે યે રાગા વ્યવસ્થિતાઃ ।  
 યથા યદ્રાગસંસ્થાનં તત્તથૈવ વદામ્યહમ્ ॥  
 (૧) ભૈરવી ઇતિ સંસ્થાનસંજ્ઞપ્રકરણમ્ ।

શુદ્ધાઃ સતસ્વરા રમ્યા વાદનીયાઃ પ્રયત્નતઃ ।  
 તેન વદનમાત્રેણ ભૈરવી જાયતે શુભા ॥

અન્યે તુ ભૈરવીરાગે ધૈવતં કોમલં વિદુઃ ।

તદશુદ્ધં યતસ્તાદૃદ્ નાયં રાગોઽનુરજ્જકઃ ॥

(૨) ટોડી ।

શુદ્ધાઃ સપ્ત સ્વરાઃ કાર્યા રિધૌ તેપુ ચ કોમલૌ ।

ટોડી સુરાગિણી જ્ઞેયા તત્તો ગાયકનાયકૈઃ ॥

(૩) ગૌરી ।

एवं सति च गान्धारो द्वे श्रुती मध्यमस्य चेत् ।

गृह्णाति काकली निः स्यात्तदा गौरी प्रवर्तते ॥

રાગતરંગિણીનો શુદ્ધ મેળ યથાર્થ રીતે નિર્ણય કરી શકીએ તે માટે મેં હેવટના ચાર શ્લોકો ઉતાર્યા છે. તરંગિણીનો ટુંકો રાગાધ્યાય પણ ધ્યાન જેવો તેવો છે, પણ તે અહિં મૂકવો જરૂરી નથી. આ ગ્રંથનું બરાબર પરીક્ષણ કરવાથી નીચે જણાવેલા છ અગત્યના ઐતિહાસિક મુદ્દાઓ મળી આવે છે:-

(૧) સ્વરો અને રાગોનાં નામ શુદ્ધ રીતે ઉત્તરની પદ્ધતિના છે.

(૨) બાર ઠાઠ મોટે ભાગે ઉત્તરના છે.

(૩) ગ્રંથકારે પોતાના રાગોનું વર્ણન કરવા માટે માત્ર બાર સ્વરોનો ઉપયોગ કર્યો છે.

(૪) ગ્રંથમાંના ધણુબરા રાગ લક્ષણો અત્યારે પણ ઉપયોગી થાય તેવાં છે.

(૫) સમગ્ર સંગીત પડજ ગ્રામ ને અવલંબીને છે.

(૬) મૂર્છના અને જાતિમાંથી રાગો ઉત્પન્ન કરવાની પદ્ધતિ જતી રહી હતી.

આપણે હમણાં તરંગિણીને બાળુ ઉપર મુકીને ધસી. ૧૨ મા અને ૧૩ મા સૈકાની ઓટલે કે દિલ્હીનાં સુલ્તાન અલ્લાદીઉન ના રાજ્યના પહેલાના અરસાની સંગીતની સ્થિતિ તપાસીશું. આ સમય હિંદુસ્તાનના ઇતિહાસમાં એક અગત્યનો સમય ગણાય છે પણ કમનશીમે આ સમયને માટે પણ સંગીતને લગતી વિશ્વાસપાત્ર માહિતીનો અભાવ છે. ઇતિહાસકારો એમ કહે છે કે મુસ્લીમ આ-ક્રમણના શરૂઆતના અરસામાં આપણા સંગીતને વિજેતાઓના હાથે ભારે સહન કરવું પડ્યું હતું. કેપ્ટન ઉવિલીયાર્ડ્ઝ પોતાના “ એ દ્રીટાઈઝ ઓન ધી મ્યુઝીક ઓફ હિન્દુસ્તાન ” નામના ગ્રંથમાં ૧૦૬ પૃષ્ઠ ઉપર લખે છે કે “ હિંદુસ્તાનના સંગીતના ઇતિહાસમાં મુસલમાનોએ કરેલી હિન્દુસ્તાનની જીત મહત્વનો સમય બને છે. આ સમયથી જ બધાં શુદ્ધ હિંદુ શાસ્ત્રો અને કળાઓની પડતીનો સમય શરૂ થાય છે, કારણ કે મુસલમાનો વિદ્યાના મોટા આશ્રયદાતા ન હતા, અને તેમાંના કેટલાક સુસ્ત મુસલમાનો તો કેવળ મૂર્તિભંજકો ન હતાં, પણ દેશની વિદ્યાના વિરોધી પણ હતા. અને, એકવાર સંગીતના શાસ્ત્રની પ્રગતિ અટકી ઓટલે સંગીતની પડતી શીઘ્રતાથી થવા લાગી. જે કે સંગીતનો પ્રચાર કે જે રાજાઓનું અને અમીરોનું મનોરંજન કરવાનું સાધન હતું, તે ઠેઠ મહુમદશાહના રાજ્ય સુધી ટક્યો. સાર પછીનો ઇતિહાસ દુઃખદાયક બનોવોની વિગતોથી ભરપૂર છે. સ્વરોના અનુક્રમ ઉપર આધાર રાખતી સંગીત જેવી અંચલ અને વિનમ્બર વિદ્યાનો પ્રચાર તેને જીવંત રાખતા શાસ્ત્રજ્ઞાનના અભાવે, અથવા તો તેને કાગળ ઉપર નોંધવાની કોઈપણ પ્રદ્ધતિના અભાવે તેનો ઉસ્તાદ નાશ પામતાં તે પણ નાશ પામે છે.

આ વિદ્વાન લેખકની દીકાથી આપણે જરા પણ આશ્ચર્ય થવા જેવું નથી. કેવળ હિંદુસ્તાનમાં જ મુસલમાનોએ સંગીત તરફ નિર્દય વર્તણૂક બતાવી છે એવું નથી પણ મુસલમાનોએ ઇરાન

છત્યું, ત્યાર પછી ધરાનના સંગીતનો ઇતિહાસ પણ આજ વસ્તુસ્થિતિ દર્શાવે છે. એમ કહેવાય છે કે “જ્યારે મુસલમાનોએ ધરાન છત્યું, ત્યારે અમુ વખાસના પુત્ર સાદે, મહમદ પછીના ખીજ ખલીફા ઉમરને કેટલાક સંગીત ઉપરના ધરાની ગ્રંથો મોકલવાની રજા માંગી. ઉમર સરળ જવાબ આપ્યો કે ગ્રંથોને પાણીમાં નાંખી દો, કારણ કે ધર્મને માટે આ ગ્રંથો નકામા છે. આ હુકમનું એટલું અક્ષરશઃ પાલન કરવામાં આવ્યું કે ક્ષગલગ બધા ગ્રંથો બાળી નાંખવામાં આવ્યા. અને અત્યારે ફારસી ભાષામાં સંગીત ઉપર ‘હીલા ઇમએલી’ નામનો માત્ર એક જ સંગીત ગ્રંથ હયાતીમાં છે કે જે મી. ફેઝર ના નાદીરશાહના ઇતિહાસ સાથે જોડવામાં આવેલી ગ્રંથસૂચિમાં નોંધવામાં આવ્યો છે! આપણે જાણીએ છીએ તે પ્રમાણે ધરાનીઓની સંસ્કૃતિ ધણી પ્રાચીન છે અને તે સંસ્કાર પામેલી ગ્રંથ હોવાને લીધે મુસલમાનોએ ધરાન ઇ. સ. ૭ મા સૈકામાં છત્યું તે પહેલાં તેમની પોતાની કમળદ્વ સંગીત પદ્ધતિ હતી.

ધરતી. ૧૩ મા સૈકાનાં અંતમાં દિલ્હીમાં રાજ્ય કરતા સુલ્તાન અલ્લાઉદ્દીનને સંગીતનો ખુબુ શોખ હતો એમ મનાય છે. અને તેણે આ કળાને ખૂબ પ્રોત્સાહન આપ્યું હતું. આ સુલ્તાનના દરબારમાં પ્રખ્યાત ધરાની કવિ અને ગવૈયો અમીર ખુશરૂ ખ્યાતિ પામ્યો. અમીર ખુશરૂએ હિંદુસ્તાનના સંગીત ઉપર ચિરસ્થાયી છાપ પાડી છે. કારણ કે તેણે જ સૌથી પ્રથમ આ દેશમાં ગાવાની કબ્રાલી પદ્ધતિ દાખલ કરી. તેણે ખીજ પણ ચાલુ રાગો જેવા કે ઝીલદ સાઝગિરી, સાપદ, દાખલ કર્યાનું કહેવાય છે. આ અજબ પ્રતિભાશાળી ખુશરૂ માટે અનેક રસિક વાતો કહેવાય છે. તેમાંની એક આપણને ઇતિહાસની દૃષ્ટિએ અગત્યની છે; અને તે દક્ષિણના મહાન ગાયક ગોપાલ નાયક ની સાથે તેને સંગીત વિષેની સ્પર્ધા થયેલી અને ગોપાલ નાયકે તેમાં હાર ખાધેલી તે વિષેની છે. આમાં

દિલ્હી તરફ દક્ષિણના જે પડિતો ગયા તેમાંના તે એક હોય !  
ગોપાલ નાયક અને અમીર ખુશરૂ વચ્ચે જે સ્પર્ધા થયેલી  
માનવામાં આવે છે તે માટે કેપ્ટન ઉવીલીયાર્ડ નીચે પ્રમાણે કહે છે:—

“ એમ કહેવાય છે કે જ્યારે ગોપાલ નાયકે દિલ્હીના દરબારની  
મુલાકાત લીધી ત્યારે તેણે પ્રખ્યાતો જે પ્રકાર ગીત ના નામે  
જાણીતો છે તે ગાયો. આવા શક્તિમાન ગાયકના શુદ્ધ અને મીઠા  
અવાજથી ગવાયેલી ઢબની ખુબી સાથે કોઈપણ સ્પર્ધા કરી શકે તેમ  
હતું નહિ. આથી બાદશાહે અમીર ખુશરૂને પોતાના સિંહાસન નીચે  
સંતાડી દીધો કે જે સ્થાનેથી, તે સંગીતકારને ખગર ન પડે તે  
રીતે તેને સાંભળી શકે. અમીર ખુશરૂએ તેની ગાવાની ઢબ યાદ  
રાખવા પ્રયત્ન કર્યો, અને બીજે દિવસે ‘ખુશરૂએ તેનું’ અનુકરણ  
કરી કંબાલ અને તરાણા ગાયા. આથી ગોપાલને ખૂબ આશ્ચર્ય થયું !  
આ રીતે છળથી તેનું પ્રતિષ્ઠિત સ્થાન હરી લેવામાં આવ્યું.”  
(જુઓ પૃ. ૧૦૭ ટ્રીટાઇઝ ઓફ ધી મ્યુઝીક ઓફ હિંદુસ્તાન.)”

આ સુદા ઉપર આટલા સમયના અંતરે વધારે વિશ્વસનીય  
માહિતી મેળવવી શક્ય નથી. પણ બન્ને ગાયકોની સ્પર્ધાની વાત  
એટલી બધી જાણીતી છે કે માત્ર બનાવટી અથવા જોડી કાઢેલી વાત  
તરીકે તેની ઉપેક્ષા કરાય તેમ નથી.

હવે આપણે ઇસ્વી. ૧૩ મા અને ૧૪ મા સૈફાના સંગીતની  
સ્થિતિ વિષે અને તેમાંથી ખાસ કરીને દેવગિરિ અને ત્યાંના યાદવ  
રાજાઓ વિષે નિરૂપણ કરીએ. આ સમયનું નિરીક્ષણ કરતાં છેવટનાં  
છસો કે વધારે વર્ષ સુધી જે ગ્રંથે આપણા સંગીત વિદ્વાનોના મનમાં  
વધારેમાં વધારે શ્રદ્ધા અને માન પેદા કર્યા છે તે મહાન પ્રમાણભૂત  
સંગીત ગ્રંથની ચર્ચા કરવાનું પ્રાપ્ત થાય છે: તમે સમજી શક્યા  
હશે કે હું શાહજી દેવના સંગીતરત્નાકરનો નિર્દેશ કરું છું. આ  
ગ્રંથનો સમય મહેલાપ્રથી નક્કી થઈ શકે છે કારણ કે ગ્રંથકારે

પ્રારંભના શ્લોકોમાં પોતાના પૂર્વજોનું અને તેમનાં આશ્રયદાતાઓનું  
વર્ણન આ પ્રમાણે આપ્યું છે:—

અસ્તિ સ્વસ્તિગૃહં વંશઃ શ્રીમાન્ કાશ્મીરસંભવઃ ।

ઋપેર્વર્ષગણાજ્ઞાતઃ કીર્તિશ્ચાલિતદિઙ્મુખઃ ॥

યજ્વભિર્ધર્મધીર્ધુર્યૈર્વેદસાગરપારગૈઃ ।

યો દ્વિજેન્દ્રૈરલંચકે બ્રહ્મભિર્ભૂગતૈરિવ ॥

તત્રામૂદ્ ભાસ્કરપ્રલ્યો ભાસ્કરસ્તેજસાં નિધિઃ ।

અલંકર્તું દક્ષિણાશાં યશ્ચક્રે દક્ષિણાયનમ્ ॥

તસ્યામૂત્તનયઃ પ્રમૂતવિનયઃ શ્રીસોઢલઃ પ્રૌઢધી—

ર્યેન શ્રીકરણપ્રવુદ્ધવિભવં મૂવલ્લભં મિહ્યમમ્ ।

આરાધ્યાચ્છિલ્લોકશોકશમની કીર્તિઃ સમાસાદિતા

જૈત્રે જૈત્રપદં ન્યધાયિ મહતી શ્રીસિંઘણે શ્રીરપિ ॥

આ શ્લોકોમાંથી સ્પષ્ટ દેખાઈ આવે છે કે શાહજી દેવના પિતામહ  
મૂળ કાશ્મીરના વતની હતા, પણ કોઈ કારણવશાત્ તેઓ  
દક્ષિણ સુધી આવ્યા, અને પછી દખ્ખણમાં વસવાટ કર્યો. આ  
વિદ્વાન, મંગીતકાર પણ હતા કે નહિ તે વિષેની સ્પષ્ટ માહિતી નથી.  
એમ જણાય છે કે ભાસ્કર પંડિતનો પુત્ર સોઢલ પછીથી લિક્ષ્મ  
અને સિંઘણુ યાદવ રાજાઓની તોફારીમાં દાખલ થયો. ડૉ. સર  
રા. ગો. ભાંડારકર પોતાના ‘અર્ચી હિસ્ત્રી ઓફ ધી ડેક્કન’ નામના  
પુસ્તકમાં દેવગિરિની યાદવવંશાવળીના જન્મના રાજાઓનાં નામ  
આપે છે, તેમાંથી લિક્ષ્મ ( ઇ. સ. ૧૧૮૭-૧૧૯૧ ) તેમ જ  
સિંઘણુ ( ઇ. સ. ૧૨૧૦-૧૨૧૭ ) એ નામો આપણને ખાસ  
ઉપયોગનાં છે; કારણ કે તે ઉપરથી આપણે શાહજી દેવના પિતામહ  
ભાસ્કર દેવગિરિ ક્યારે આવ્યા તે નક્કી કરી શકીશું. પોતાના પર્વવર્તી

અંધારોતો ઉલ્લેખ કરતાં શાકર્ગદેવ નીચે લખેલા સંગીતાચાર્યોનાં નામો આપે છે:—

સદાશિવઃ શિવો બ્રહ્મા ભરતઃ કશ્યપો મુનિઃ ।  
 મતઙ્ગો યાદિકો દુર્ગાશક્તિઃ શાર્દૂલકોહલૌ ॥  
 વિશાખિલો દન્તિલશ્ચ કમ્વલોઽશ્વતરસ્તથા ।  
 વાયુર્વિશ્વાવત્સૂ રમ્ભાર્જુનનારદતુમ્બરાઃ ॥  
 આબ્રનેયો માતૃગુપ્તો રાવણો નન્દિકેશ્વરઃ ।  
 ત્વાત્તિર્ગુગો વિન્દુરાજઃ ક્ષેત્રરાજશ્ચ રાહલઃ ॥  
 રુદ્રટો નાન્યભૂપાલો મોજમૂવલ્લભસ્તથા ।  
 પરમર્દો ચ સોમેશો જગદેકમહીપતિઃ ॥  
 વ્યાલ્યાતારો ભારતીયે લોહટોદ્વદ્વશઙ્કુકાઃ ।  
 મદ્દામિવનગુપ્તશ્ચ શ્રીમત્કીર્તિધરોઽપરઃ ॥  
 અન્યે ચ બહવઃ પૂર્વે યે સંગીતવિશારદાઃ ।  
 અગાધબોધમન્યેન તેષાં મતપયોનિધિમ્ ।  
 નિર્મથ્ય શ્રીશાર્ક્ષદેવઃ સારોદ્ધારમિમં વ્યધાત્ ॥

આ ઉપરથી એમ માનવાનું નથી કે ઉપર ગણાવેલા બધાએ વાસ્તવિક સંગીત લેખકો હતા અને પંડિત શાકર્ગદેવને તે બધા અંધો ઉપલબ્ધ હતા. પણ એ તો નિઃશંક છે કે પંડિત શાકર્ગદેવના વખતમાં એવા બધાએ અંધો હશે કે જેમાંથી તેણે પોતાને ઉપયોગી સામગ્રી લીધી હોય. વીનસેન્ટ સ્મીથને “અર્લો હીરટ્ટી ઓફ ઈન્ડિયા” જોવાથી આપણને લોજ, સોમેશ્વર અને પરમર્દીના સમય અનુક્રમે ઈ. સ. ૧૦૫૩, ૧૧૮૩ અને ૧૨૦૮ માલુમ પડે છે. આથી એમ દેખાય છે કે આ રાત્રઓ અરેબર શાકર્ગદેવના પૂર્વવર્તી હતા. ડૉ.

એચ. એચ. વિલ્સન પોતાના ' થીએટર ઓફ ધી હિન્દુઝ ' ભાગ ૧ ( ૩૭ આવૃત્તિ ) નામના પુસ્તકમાં ૨૨ મા પૃષ્ઠ ઉપર કહે છે કે " સંગીતરત્નાકરમાં ખાસ કરીને નાટ્ય સાહિત્ય કરતાં ગાયન અને નૃત્યની જ વધારે ચર્ચા છે; જો કે તે નાટ્ય અને અભિનય માટે પણ કેટલીક કુતૂહલ ઉત્પન્ન કરે તેવી માહિતી આપે છે. આ ગ્રંથ શાહુર્ગદેવની કૃતિ છે કે જે દક્ષિણમાં આવી રહેલા કાશ્મીરી પંડિત ભાસ્કરના પુત્ર સોહલનો પુત્ર હતો. તેનો પૌત્ર સિંહલદેવ રાજાનો આશ્રય પામ્યો હતો, પણ આ રાજાના સમય કે સ્થાન માટે આપણને કંઈ માહિતી મળતી નથી. છતાં, એટલું તો ચોક્કસ છે કે શાહુર્ગદેવે પોતાનો ગ્રંથ ઇ. સ. ૧૨ મા અને ૧૫ મા સૈકાની વચ્ચેમાં લખ્યો હોવો જોઈએ; કારણ કે તે તેના પૂર્વવર્તી ' શાઅકારોમાં સોજનુ ' નામ મૂકે છે, અને સંગીતરત્નાકર ઉપર ઇ. સ. ૧૪૫૬-૧૪૭૭ માં થઈ ગયેલા વિજયનગરના રાજા પ્રૌઢ અથવા પ્રતાપ દેવની ઇચ્છાથી કલિલનાથે લીકા લખી હતી. "

હવે એ લગભગ સિદ્ધ થયું છે કે શાહુર્ગદેવનો સંગીતરત્નાકર ખ્રિસ્તી. ૧૩મી સદીના ઉત્તરાર્ધની આસપાસમાં લખાયો છે. આ ગ્રંથ અત્યારે સંગીતનો સૌથી વધારેમાં વધારે પ્રમાણભૂત ગ્રંથ ગણાય છે, તો પણ દેશના કોઈ પણ ભાગમાં તેનું સંગીત સ્પષ્ટ રીતે કોઈ સમજાતું નથી. આ મારા કથનમાં કંઈક વિલક્ષણતા લાગશે, પણ અત્યારે હિંદુસ્તાનમાં કોઈ એક પણ એવો વિદ્વાન નથી કે જે રત્નાકરમાં વિસ્તારથી વર્ણવેલા રાગોને સફળતાથી સમજાવી શકે. એટલું જ નહિ પણ રત્નાકર ઉત્તર કે દક્ષિણનો પ્રમાણભૂત ગ્રંથ છે તેનો પણ સ્પષ્ટ ખુલાસો થતો નથી. કેટલાક વિદ્વાનોનું એવું વલણ છે કે એ ઉત્તરનો પ્રમાણભૂત ગ્રંથ છે, અને એમ કહેવાની હિંમત કરે છે કે હાલની હિંદુસ્તાની સંગીતપદ્ધતિ શાહુર્ગદેવના સંગીત કરતાં બહુ ભિન્ન નથી. પણ આ માન્યતાના સમર્થનમાં સંતોષકારક પૂરાવા રજૂ કરવામાં આવ્યા નથી. બીજી બાજુ દક્ષિણના પંડિતો,



રત્નાકરના રાગો અને તેની પરિભાષા ઉપરથી કહે છે કે આ ગ્રંથ સ્પષ્ટ રીતે દક્ષિણનો છે. વળી એ લોકો આપણું એ હકિકત ઉપર પણ ખ્યાન ખેંચે છે કે તેઓના લગભગ છેવટનાં પાંચ સૈકાનાં સંસ્કૃત લેખકો સાચી અથવા ખોટી રીતે રત્નાકરને પોતાનો પ્રમાણભૂત ગ્રંથ ગણતા આવ્યા છે, અને તેઓ પોતાના મેલ અને રાગોને સંગીતરત્નાકરમાં આપેલા મેલ અને રાગોની સાથે સરખાવે છે. આમની દલીલમાં બેશક કંઈક વળુદ દેખાશે; છતાં પણ એટલું તો કહેવું જોઈએ કે દક્ષિણના લેખકો રત્નાકરનું સંગીત બરાબર સમજતાં હોય તેમ દેખાતું નથી. દક્ષિણનાં ગ્રંથકારો શાસ્ત્રી દેવના રત્નાકરનો પોતાના ગ્રંથોમાં કેવી રીતે ઉલ્લેખ કરે છે તેનો ખ્યાલ જો હું આપ સર્વને આપું તો તે અપ્રસ્તુત નહિ ગણાય. પોતાના સ્વરમેલ-કલાનિધિમાં પંડિત રામ અમાત્ય આ પ્રમાણે કહે છે:—

एते षड्जादयः सप्त स्वराः शुद्धाः प्रकीर्तिताः ।

विकृताश्चैव सप्तैवेत्येवं सर्वे चतुर्दश ॥

ननु रत्नाकरे शार्ङ्गदेवेन विकृताः स्वराः ।

द्वादशोक्ताः कथं ते तु सप्तैव कथितास्त्वया ॥

सत्यं लक्षणतो भेदा द्वादशानामपीष्यते ।

शुद्धेभ्यસ્તत्र भेदस्तु सप्तानामेव लक्षितः ॥

\* \* \* \* \*  
શુદ્ધસપ્તસ્વરૈર્યુક્તો મુસ્વારીમેલકો ભવેત્ ॥

અસ્મિન્ મેલે મુસ્વારી ચ ગ્રામરાગાશ્ચ કેચન ।

સંમતઃ શુદ્ધ इत्येष शार्ङ्गदेवविपश्चितः ।

शुद्धौ च षड्जरिषभौ शुद्धाश्च मपधास्तथा ॥

गान्धारोऽतरसंज्ञश्च काकल्याह्यनिषादकः ।

एतावत्स्वरसंयुक्तो हिज्जूमीमेलको भवेत् ॥

હિજૂઝ્યાદા ભવન્ત્યત્ર ગ્રામરાગાશ્ચ કેચન ।

इत्येष शार्ङ्गदेवस्य संमतो मार्गवेदिनः ॥

રામ અમાત્ય પોતાના ગ્રંથનો સમય નીચે પ્રમાણે આપે છે-

शके नेत्रधराधराव्यधरणीगण्येऽथ साधारणे

वर्षे श्रावणमासि निर्मलतरे पक्षे दशम्यां तिथौ ।

रामामात्यविनिर्मिते स्वरतते संगीतरत्नाकरात्

सोऽयं मेलकलानिधिर्मतिमत्तामाकल्पमाकल्पताम् ॥

પુસ્તકનો સમય શક સંવત ૧૪૭૦ ( એટલે કે ઇસ્વી. ૧૫૪૯ ) શ્રાવણ સુદ ૧૦ છે. ગરોડા સેન્ટ્રલ લાયબ્રેરીમાં આ ગ્રંથની એક હસ્ત લિખિત પ્રતી છે. પુસ્તકાલયપત્રકના સંપાદકની નોંધમાં નીચે પ્રમાણે વિગતો છે:- “ પાના ૨-૩૨, સમય સંવત્ ૧૬૨૮. ઈ. સ. ૧૫૦૭માં શ્રીરંગના રાજા રામરાજ માટે ટોડરમલ તિમ્મામાત્યના પુત્ર રામામાત્યે રચિત. ” આ જ સંપાદક પારિજાતક, રત્નાકર, રાગવિવોધને પણ અનુક્રમે ઈ. સ. ૧૨૧૦-૧૨૪૭, ૧૫ મો સૈકા અને ઈ. સ. ૧૬૦૯ ના સમય આપે છે. મારા અભિપ્રાય પ્રમાણે સંપાદકની આ તારીખો વિશ્વસનીય નથી.

પાંડિત સોમનાથ પોતાના રાગ-વિખોધમાં કહે છે:-

द्वादश विकृतान् पूर्वे वदन्ति तत्र तु पृथक् पृथग् ध्वनितः ।

सत्तैव स्युर्मित्रा न पञ्च यदिमे समध्वनयः ॥ ૨૫ ॥

न पृथक् शुद्धसमाभ्यामच्युतसमकौ चतुःश्रुती च रिधौ ॥

शुद्धरिधाभ्यां विकृतस्त्रિશ्रुतिपादपि चतुःश्रुतिपः ॥ ૨૬ ॥

भिन्नो न चतुःશ્રુતિધો નિઃશઙ્કમતેઽપિ કૂટપુનરુક્તૌ ॥

તલ્લક્ષણતો મેદેપ્યમીપુ પશ્ચસુ ન લક્ષ્યે મિત્ ॥

સોમનાથ પુસ્તકનો સમય નીચે પ્રમાણે આપે છે:-

कुदहनतिथिगणितशके सौम्याब्दस्येपमासि शुचिपक्षे ।

सोमेऽग्नितिथौ रविमेऽकरोदमुं मौद्रलिः सोमः ॥

આ ઉપરથી તારીખ શક સંવત ૧૫૩૧ (ઈ.સ. ૧૬૧૦) આસો શુદ્ધ ત્રિજ નિષ્ણીત થાય છે.

ચતુર્દ્વિપ્રકાશિકા ના કર્તા પંડિત વ્યકંટમખી, ભૂપાલ રાગનું વર્ણન કરતાં કહે છે:-

भूपालः प्रातरुदगेयः औडुबो मनिवर्जनात् ।

एष रागाङ्गरागेषु गणितः शार्ङ्गसूरिणा ॥ ५-६२ ॥

ચતુર્દ્વિપ્રકાશિકા નો સમય ઇ. સ. ૧૬૬૦ છે. તિન્નેવલ્લો જીલ્લામાં આવેલા ઇતિયપુરમ ના મહુમ પંડિત સુબ્રહ્મ દિક્ષિતની ન્યારે મે' ૧૬૦૪ માં મુલાકાત લીધી ત્યારે તેમણે મને કહ્યું હતું કે તેમની માહિતી પ્રમાણે ચતુર્દ્વિપ્રકાશિકા નો કર્તા વ્યકંટમખી, ગોવિંદ દિક્ષિતનો પુત્ર હતો, જે તત્ત્વપ્રાચાર્યનો શિષ્ય હતો. અને તત્ત્વપ્રાચાર્ય આ શુરપરંપરા ઠેક શાર્દૂર્ગદેવ સુધી લઈ જતા હતા.

દક્ષિણના સંસ્કૃત ગ્રંથકારોએ પોતાના ગ્રંથોનો રત્નાકર સાથે સંબંધ જોડવાનો કેવી રીતે પ્રયત્ન કર્યો છે તે દર્શાવવા માટે વધારે દાખલાઓ આપવાની જરૂર નથી. મે' કહ્યું તે પ્રમાણે અત્યારે પણ દક્ષિણનાં પંડિતો શાર્દૂર્ગદેવ પોતાનો જ ગ્રંથકાર હોય એમ વ્યવહાર કરે છે. પણ હવે ઉત્તર હિંદુસ્તાનમાં જુઓ શું માલુમ પડે છે? રત્નાકરનું નામ અને કીર્તિ તો ત્યાં પણ જાણીતાં છે. પણ આ ગ્રંથના કાયડાઓ ઉકેલવાનો સમર્થ પ્રયાસ ક્યાંઈ થયો હોય એમ જાણવામાં નથી. છેવટની સદીમાં આ ગ્રંથનો હિંદી ભાષામાં અનુવાદ કરવાના એક મે પ્રયાસો થયેલા માલુમ પડે છે. પણ અનુવાદકો શાર્દૂર્ગદેવના

શુદ્ધ મેલને જરા પણ સમજી શક્યા હોય એમ લાગતું નથી; અને તેના સંગીતને સમજવામાં પણ તદ્દન નિષ્ફળ થયા છે. રત્નાકર જેવો મહાન ગ્રંથ તેની રચના પછી લગભગ ૧૫૦ વરસના ગાળામાં તદ્દન ન સમજાય તેવો શાથી બની ગયો એ ખરેખર એક વિચારવા જેવો પ્રશ્ન છે. વળી આ આશ્ચર્યમાં વધારો કરે એવી વાત તો એ છે કે શાહુર્ગદેવનો મહાન ટીકાકાર કલિલનાથ અને ત્યાર પછીના ખીન્ન દક્ષિણના સંગીતકારો જેઓ રત્નાકરમાંથી છૂટથી અવતરણો આપે છે તેઓ પણ તેમાં વર્ણવેલો એક પણ રાગ સમજવાની સ્થિતિમાં ન હતા; જો કે તેમાંના કેટલાક રાગો તો તેઓ ગાતા અને બજાવતા હશે.

કેટલાક વિદ્વાનોએ આ વિલક્ષણ સ્થિતિને નીચે પ્રમાણે સમજવા પ્રયત્ન કર્યો છે: શાહુર્ગદેવે ગ્રામ, મૂર્છના અને જાતિઓની જૂની શૈલી પ્રમાણે રત્નાકરની રચના કરી હતી, અને તેથી જે ગ્રંથકારોના સમયમાં જાતિમાંથી રાગો ઉત્પન્ન કરવાની પ્રથા નષ્ટ પામી હતી અને સમગ્ર સંગીત ફક્ત એક ષડ્જ ગ્રામ અને તેના શુદ્ધ અને વિકૃત સ્વરો અને મેળો ઉપર જ આધાર રાખતું હતું તેઓને માટે આ ગ્રંથ સમજી શકાય તેવો રહ્યો નહિ. ખીન્નઓ વળી એમ કહે છે કે શાહુર્ગદેવે સંગીતના પૂર્વપ્રસિદ્ધ અને અધુનાપ્રસિદ્ધ એવા જે બે વિભાગો કર્યા છે તે ઉપરથી ચતુર વાંચનારને એવી શંકા આવે છે કે શાહુર્ગદેવે પોતાની પાસે જે કેટલીએક જૂની પ્રતો હશે તેમાંથી ઘણી બાજતો નકલ કરી લીધી હશે અને પોતાના સમયના સંગીતની સાથે તેનો સમન્વય કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો હશે. પણ આથી તો ઉલટો ગોટાળો વધી પડે છે. એ લોકો એમ અટકળ કરે છે કે શાહુર્ગદેવનું સંગીત દક્ષિણના સંગીતકારોના કરતાં બહુ તકાવતવાળું ન હતું. ખરેખર એ એક કમનશીબ ખીના છે કે શાહુર્ગદેવ વીણાના તાર શી રીતે મેળવવા અને પકડા કેવી રીતે બાંધવા તે કાઈ સ્થળે પણ સમજાવતો નથી. જો આપણે આ વિગતો જાણીએ તો તે ઉપરથી શાહુર્ગદેવ ખરેખર શું ગાતો અને બજાવતો તે કદી શકાય. પણ

આસાપિની અને કિન્નરી વીણાનાં જે વર્ણનો શાહુગદ્દેવ આપે છે તે ઉપરથી એમ માનવાને આંતર પ્રમાણ મળે છે કે તે સમયના ખીજા ગ્રંથકારોની જેમ તે પોતાના તાર સા, પ, સા, મ, એ રીતે મેળવતો હશે. અને તેનાં ઉપર બાર અથવા ચૌદ પડદા મૂકતો હશે. રત્નાકરના વાદ્યાધ્યાય ના નીચે આપેલા શ્લોકો આ મુદ્દા માટે ઉપયોગી થશે:-

मुक्ततन्त्रीभवं कृत्वा स्वरमाद्यं चतुर्दशम् ।

स्वराः परे स्युः सारीणां चतुर्दशमिरन्तरैः ॥

सप्तकद्वयमेवं स्यादेकतारस्वराधिकम् ।

यथास्व स्वरदेशांशैः श्रुतिस्तस्या विचिन्वते ॥

द्वित्रास्ततोऽधिकाः सारीर्निबन्नीयात् परे त्विह ।

लक्षयन्त्यन्तराण्यासां स्वराविर्भावतो बुधाः ॥

આ વિષે મારો પોતાનો અંગત અભિપ્રાય એવો છે કે શાહુગદ્દેવના રત્નાકરના તરતના પૂર્વવર્તી સમયના ખીજા ગ્રંથો જ્યાંસુધી જડી આવે નહિ ત્યાં સુધી આ ગ્રંથ સમજવાના બધા પ્રયત્નો નિષ્ફળ થવાનો સંભવ છે. રત્નાકર પહેલાંનો એક જ ગ્રંથ જેની નકલ હું અત્યાર સુધી મેળવી શક્યો છું, તે શાહુગદ્દેવના પૂર્વે થઈ ગયેલા દંતિલ અને કોહુલનો “દંતિલકોહુલીયમ્” નામનો ગ્રંથ છે. આ ગ્રંથની એક હસ્તલિખિત પ્રત તાંબેરના રાજપુસ્તકાલયમાં છે. આ નાના ગ્રંથનો વિષય નૃત્યકલા છે. આ ગ્રંથ પરત્વે એક વિચિત્ર વસ્તુ નોંધવા જેવી છે અને તે એ છે કે આ નાની કૃતિના બધા શ્લોકોનો રત્નાકરના નૃત્યાધ્યાયમાં પૂરેપૂરો સમાવેશ કરવામાં આવ્યો છે. જો કે દંતિલકોહુલીયમ્ બે માણસોએ રચેલું હોય શાહુગદ્દેવે તેની નકલ કરવામાં પોતાના ગ્રંથમાં દ્વિવચનને સ્થાને એક વચન મૂક્યું છે કે જે પોતે એક કર્તા હોઈ બંધ બેસે. આ ગ્રંથની મદદથી પણ સંગીત-રત્નાકરનાં સંગીતની આવી મળતી નથી.

હું આગળ વધું તે પહેલાં અહીંયા એટલું ઉમેરવાની ફરજ માનું છું કે કેટલાક વિદ્વાનોએ શાહગર્જિતવના સંગીતનો પ્રથમ ધ્યાનપૂર્વક હાથમાં લીધો છે. અને આપણે એમ આશા રાખીએ કે હુંક વખતમાં તેમની મહેનતને યોગ્ય ફળ મળશે. રતનાકર આપણા સંગીતના ઇતિહાસની સાંકળમાં એક અમૂલ્ય આંકડો છે. પોતે જાતે સ્વીકારેલા આ કામમાં આપણા વિદ્વાન મિત્રો નિઃસ્વાર્થી કાંઈક પ્રગતિ કરે તેની આપણે બહુ આતુરતાથી તપાસ રાખીશું; અને સમયે સમયે યથા-શક્તિ જરૂર પ્રમાણે નમ્ર ભાવે મદદ અને સલાહ આપીશું. પણ અહિંયા એક વાત સ્પષ્ટ કહેવાની રજા લઉં છું, અને તે એ કે સંગીતરતનાકરનો જે ખુલાસો શાહગર્જિતવના રાગો ગાવામાં, નહિ તો સ્પષ્ટ રીતે સમજાવવામાં પણ નિષ્ફળ જાય તે અત્યારના સંગીતના અભ્યાસીને રુચશે નહિ.

આપણે હવે મહાન બાદશાહ અકબરના સમયમાં આવીએ છીએ. અકબર ત્યારે ગાદીએ આવ્યો ત્યારે આલીયરની સંગીતપરંપરાએ મહત્ત્વનું સ્થાન પ્રાપ્ત કર્યું હતું. હું ઈચ્છું છું કે આ બાબતમાં ત્રિગત વાર અને ચોક્કસ માહિતી આપવાને હું શક્તિમાન થાઉં. આલીયરનાં રાજ્ય માનસિંહ પોતે જ આ સંગીતપરંપરામાં મુખ્ય હતા. તેમણે હાલનું ધ્રુપદ શૈલીનું ગાન શરૂ કર્યાનું કહેવામાં આવે છે. ઈ. સ. ૧૮ માં સૈકાના એક અંશરૂત લેખકે ધ્રુપદની સારી વ્યાખ્યા આપી છે. હું તેનાં શબ્દોમાં જ એ વ્યાખ્યા નીચે આપું છું:-

ગોર્વાળમવ્યદેરીયમાષાસાહિત્યરાજિતમ્ ।

દ્વિચતુર્વાક્યસંપન્નં નરનારીકથાશ્રયમ્ ॥

શૃંગારરસમાવાદ્યં રાગાલાપપદાત્મકમ્ ।

પાદાન્તાનુપ્રાસયુક્તં પાદાન્તયમક ચ વા ॥

પ્રતિપાદં યત્ર વધ્યમેવં પાદચતુષ્ટયમ્

ઉદગ્રાહધ્રુવકામોગોત્તમં ધ્રુવપદં સ્મૃતમ્ ॥

રાજા સર. એસ. એમ. ટાગોર એમના “ હિન્દુ મ્યુઝીક ફ્રોમ વેરીયસ ઑથર્સ ” નામના ઉત્તમ સંગ્રહમાં પૃ. ૨૧૩ ઉપર કહે છે:-

“ગ્વાલીયરની સંગીતપરંપરા રાજા માનતું વરના સમયથી શરૂ થાય છે. પ્રખ્યાત નાયક બાજુ તેના રાજ્યમાં થઈ ગયો જેનાં ગાન ક્રમ તાનસેનથી જ ઉતરતી કોટીનાં હતાં. બાજુ, માનસિંહના પુત્ર રાજા વિક્રમાજિતના દરબારમાં પણ હતો, પણ ત્યારે તેના આશ્રય-દાતાએ ગાદી ગુમાવી ત્યારે તે કલ્લીજરના રાજા કિરાતને ત્યાં ગયો. ત્યાર બાદ થોડા વખત પછી તેણે ગુજરાતનું કહેણ સ્વીકાર્યું, અને તે સુલ્તાન બહાદુરના દરબારમાં રહ્યો ( ઈ. સ. ૧૫૨૬-૩૬ ). ઈસ્લામશાહ પણ સંગીતનો આશ્રયદાતા હતો. તેના બે મહાન ગાયકો રામદાસ અને મહાપતેર હતા. પાછળથી બન્ને ગાયકો અકબરના દરબારમાં દાખલ થયા ” ( બ્રૉક્મેનના ‘આઈને અકબરી’ ભા. ૧ માંથી ઉતારો ). કેપ્ટન ઉવિલીયાડ પોતાનાં “ ટ્રીટાઈઝ ઓન ધી મ્યુઝીક ઓફ હિન્દુસ્તાન ” નામના પુસ્તકમાં પૃ. ૧૦૭ ઉપર કહે છે કે “નીચે પ્રમાણે સૌથી પ્રસિદ્ધ નાયકો થઈ ગયા. દિલ્હીના સુલ્તાન અલાઉદ્દીનના રાજ્યકાળમાં થયેલો દક્ષિણનો વતની ગોપાલ, તેનો સમકાલીન દિલ્હીનો અમીર ખરાડ, જૈનપુરનો સુલ્તાન હુસેન શરફી, ધ્રુપદનો સ્થાપક ગ્વાલીયરનો કિલ્લેદાર રાજા માન, અને બૈજુ, ભોતુ, પાંડવી, બાજુ તથા લોહુંગ. નીચેનાં ચાર જુરજુ, ભગવાન, ઘોડી અને દાહુ ગ્વાલીયરના રાજા માનના વખતમાં થઈ ગયા. સર ડબલ્યુ ઓસલી એમના ‘એનેકડોટ્સ ઓફ ઇન્ડિયન મ્યુઝીક’માં કહે છે: “રાગ-દર્પણ ઉપરાંત ગ્વાલીયરના રાજા માનસિંહની આજ્ઞાથી રચાયેલ માનકુતૂહલ નામના સંગીતશાસ્ત્ર ઉપરના હિંદી ગ્રંથનો ફકર ઉલ્લાએ ફારસી ભાષામાં તરજુમો કરેલો છે ” ( ટાગોર કૃત હિન્દુ મ્યુઝીક ફ્રોમ વેરીયસ ઑથર્સ ’ પૃ. ૧૬૭ ). માનકુતૂહલ નામનો એક ગ્રંથ મારા સાંભળવામાં આવ્યો છે, અને હું માનું છું કે તે ફકર ઉલ્લાના ફારસી ગ્રંથનું મૂળ હોવું જોઈએ. તમે એ જાણીને રાજી થશો કે

રાગદર્પણની એક નકલ આપણા અમીર મિત્ર અને પ્રમુખ-  
સાહેબ ઠાકુર નવાબઅલીખાન ( લકનૌના ) મેળવી શક્યા છે,  
અને એ ગ્રંથ તેઓ આ પરિપદને ભેટ આપવાના છે. મને  
આશા છે કે જ્યારે એ ગ્રંથનો અંગ્રેજીમાં અનુવાદ થશે, ત્યારે તે  
પ્રાચીન મુસ્લીમ સમયની સંગીતની સ્થિતિ ઉપર સારો પ્રકાશ પાડશે.  
મારા મિત્ર ઠાકુર સાહેબ મને કહે છે કે એ ગ્રંથમાં બીજી વસ્તુઓ  
ઉપરાંત, રાજ માનના હુકમથી, પ્રખ્યાત સંગીતકારોની ખોલાવવામાં  
આવેલી મોટી સંગીત પરિપદનો અહેવાલ છે. આથી આ ગ્રંથ બહુ  
ઉપયોગી થઈ પડશે એમ લાગે છે.

હવે અકબરના સમયનો ( ઈ. સ. ૧૫૫૬-૧૬૦૫ ) વિચાર  
કરીએ. તેમાં શું દેખાય છે ? હિંદુસ્તાની સંગીત કલાની સ્થિતિમાં  
આશ્ચર્યજનક પરિવર્તન આપણે જોઈએ છીએ. અકબર પોતે  
સંગીતનો બહુ શોખીન હતો, અને આથી આ કળાના વિકાસને તે  
બહુ જ ઉત્તેજન આપતો. પણ કળાનો વિકાસ અને કલાના આધાર-  
રૂપ શાસ્ત્રના અભ્યાસનો વિકાસ એ બન્ને વચ્ચેનો ભેદ આપણે  
જાણવો જોઈએ. મુસલમાનોના હિંદુસ્તાનમાં આવ્યા પછી હિંદુ શાસ્ત્ર  
અને કલાની પડતી શરૂ થઈ એ ક્યનનો ઇન્કાર કરી નહિ શકાય.  
વિજેતાઓ વિદ્યાના પ્રેમી અને આશ્રયદાતા ન હોય એ સમજી શકાય  
એવું છે. આવા અવ્યવસ્થિત કાળમાં સંગીતશાસ્ત્રનો અભ્યાસ કુદરતી  
રીતે ઓછો થાય, અને તે પ્રમાણે ઓછો થયો પણ હતો. પણ કળાનો  
પ્રચાર ઐરંગઝેબના વારસદાર ઠેઠ મહમદશાહના સમય સુધી  
થોડો ધણો ચાલતો રહ્યો. પણ, આપણે બધા જાણીએ છીએ તે  
પ્રમાણે પ્રચારનો સાચો આધાર શાસ્ત્ર છે અને જ્યારે શાસ્ત્ર નાશ પામે  
છે ત્યારે પ્રચાર, જે કે થોડો વખત માટે નભે છે પણ છેવટે તે આડી  
અવળી દિશામાં જાય છે અને અવ્યવસ્થા અને ગોટાળામાં આખાને  
અંત આવે છે. ઉત્તર હિંદુસ્તાનના સંગીતની પણ આવી જ સ્થિતિ  
થઈ છે. કુદરતી રીતે મુસલમાન રાજાઓ મુસલમાન ગવૈયાઓને



તેમનાં દરબારમાં આશ્રય આપતા. આ ગવૈયાઓ તેમની રુચિ વધારે સારી રીતે જાણુતા હતા, અને તેમના માલીકાની રુચિને સંતોષવા મૂળ સંસ્કૃત ગાનરચનાઓમાં ગમે તે જાતની છુટ લેવા માંડ્યા. આપણને એમ પણ કહેવામાં આવ્યું છે કે પ્રથમ પંક્તિના હિંદુ પંડિતોને જતા રહેવું પડ્યું હતું, અથવા તો શાસ્ત્રમાં પ્રથમ જે છંદો રસ લેવાતો હતો, તે રસ તેમને છોડી દેવો પડ્યો હતો. અકબર બાદશાહ જેવા સહિષ્ણુ રાજાના દરબારમાં પણ મોટે ભાગે ગાયકો મુસલમાન હતા. આમને અકબરીમાં આપેલા અકબરનાં ગવૈયાઓનાં નામ ઉપર નજર નાંખ્યાથી માલુમ પડશે કે એમાં આપેલાં ૩૬ નામોમાંથી ફક્ત ચાર કે પાંચ કરતાં વધારે હિંદુ નામો નથી. હવે અહિં એક અગત્યનો સરસ પ્રશ્ન ઉદ્ભવે છે! પરદેશીઓના હાથમાં પડ્યાથી આપણું સંગીત બગડ્યું છે? આ વિષે મારો અંગત અભિપ્રાય પરદેશીઓના સંબંધને બધી રીતે અનિષ્ટ માનનારો નથી. આ સમયમાં ઉત્તરના સંગીતમાં કેટલાંક મહત્વના પરિવર્તનો થયાં તેની હું ના નથી પાડતો; છતાં મારો એ અભિપ્રાય છે કે પરદેશીઓના સમાગમથી આપણા સંગીતે ઘણું પ્રાપ્ત કર્યું છે. આપણને વારંવાર કહેવામાં નથી આવ્યું કે દક્ષિણના લોકોએ થોડા ઘણા અંશે ઉત્તરની બ્રહ્મતા દૂર રાખી છે, અને પ્રાચીન શાસ્ત્ર અકબંધ સાચવ્યું છે? કીક, હવે આ તેમનો દાવો બે સાચો અને યોગ્ય હોય, તો અત્યારની તેમના સંગીતની સ્થિતિ તે આપણા ઉત્તરના સંગીતની શુદ્ધ પ્રાચીન સ્થિતિ કેવી હશે તેનો ખ્યાલ આપે. હવે, હું તમને સ્પષ્ટ પ્રશ્ન પૂછું છું કે તમે અત્યારના સંગીતના સ્થાને પ્રાચીન સંગીત સ્વીકારવા તૈયાર છો? હું નથી માનતો કે તમે હા પાડશો. આપણા દક્ષિણના મિત્રો પોતે આપણને અવારનવાર નથી કહેતાં કે તેમના અનુભવ પ્રમાણે હિંદુસ્તાની સંગીત શાસ્ત્રીય પાયાની ઉણપવાળું હોય છતાં પણ તેમાં ઘણા એવા રંજક અંશો છે કે જેનાં અભ્યાસ અને અનુકરણ તેમના ગવૈયાઓ કરે તેમ તેઓ ઈચ્છે છે?

અકબર બાદશાહના વખતમાં મહાન હિંદુ સંત અને ગાયક હરિદાસ સ્વામી યર્ષ ગયા જેઓ પવિત્ર યયુનાના કાંઠા ઉપર ઘૂંઘાવનમાં રહેતા હતા. આ સ્વામીના સંગીત વિષે જે ચમત્કારક વાતો કહેવામાં આવે છે તે બધી આપણે માનવાને તૈયાર ન હોઈએ, પણ એ નિર્વિવાદ છે કે સ્વામીજી પોતે તે વખતનાં સર્વશ્રેષ્ઠ ગાયક હતા. તેઓ તાનસેનના પોતાના ગુરુહતા, અને માત્ર આ જ હકિકત વિરુદ્ધ મત બંધ કરવા બમ્મ છે. એમ કહેવામાં આવે છે કે હરિદાસ સ્વામીને આઠ શિષ્યો હતા, જેમાં મુસલમાન થયા પહેલાં તાનમિશ્રને નામે પ્રસિદ્ધ પણ એક હતો. પાછળથી આમાંનો દરેક શિષ્ય હિન્દુસ્તાનમાં પ્રસિદ્ધ ગાયક થયો. તાનસેનના વંશજો સેનીયા કહેવાય છે. તાનસેનના વંશજો અને શિષ્યોનો પ્રામાણિક ઇતિહાસ બહુ જરૂરનો છે, કારણ કે, એમ માનવામાં આવે છે કે અકબરના વખતમાં હિન્દુસ્તાની સંગીતની કળા ઉત્તમ કેટીએ પહોંચી હતી. છેવટની બે કે ત્રણ સદીઓમાં પોતાના રાજ્યોમાં આશ્રય પામી ગયેલા એ ઉત્તમ ગવૈયાઓનાં નામો આપવાની આપણા દેશી રજવાડાઓને આપણે વિનંતી કરીએ તો આખા ઇતિહાસની સામગ્રી ભેગી કરવાનું કામ બહુ મુશ્કેલ ન થાય. હું માનું છું કે તેઓ આપણને ઘણી ખુશીથી મદદ કરે. ઉદયપુરનાં રાણી મહાન કવિ અને ગાયક સીરાંબાઈ પણ અકબરના રાજ્યકાળમાં યર્ષ ગયાં. એમ કહેવામાં આવે છે કે અકબર જાતે તેમને સાંભળવા ગયો હતો. પ્રસિદ્ધ વિજયપટ્ટના રચનાર પ્રખ્યાત કવિ તુલસીદાસ પણ આ રાજ્યમાં યર્ષ ગયા. અકબરના વખતમાં યર્ષ ગયેલા ગવૈયાઓ વિષે બોલતાં હું ધારુ છું કે મારે તમારું ધ્યાન પ્રખ્યાત કવિ અને સંગીતકાર પુણ્ડરીક વિઠ્ઠલના ત્રથો તરફ ખેંચવું જોઈએ, જેઓ પણ આ સમયમાં યર્ષ ગયા. અત્યારના જમાનામાં તો પુણ્ડરીકનાં ત્રથો આપણા મોટે અમૂલ્ય જ ગણાય. ૧૯૦૭ ની સાલમાં હું જ્યારે કલકત્તામાં હતો ત્યારે હું ત્યાંના વિદ્વાન પ્રગતત્વ-

છત્યું, અને ત્યાંના રાજાને ઈ. સ. ૧૫૬૨ માં નમાવ્યો; પણ ઇ. સ. ૧૫૯૯ સુધીમાં કે જ્યારે અસીરગઢ છ મહિનાના ઘેરા પછી છતાયું ત્યાંસુધી ખાનદેશ મોગલ સત્તનત સાથે પૂરેપૂર્ણ જોડાયું ન હતું.” આ ઉપરથી એમ સ્પષ્ટ થાય છે કે જ્યારે અકબર દિલ્હીની ગાદી ઉપર હતો ત્યારે પુણ્ડરીક ખાનદેશનાં રાજા સુરહાનખાન દારકીના દરબારમાં રહેતો હતો. પણ જ્યારે ઈ. સ. ૧૫૯૯ માં અકબરે ખાનદેશ છત્યું ત્યારે કાં તો પુણ્ડરીકને દિલ્હી જવા વિનંતી કરવામાં આવી હોય અથવા તે પોતે દિલ્હી ગયો હોય એ અસંભવિત નથી. આ સાથે બંધ બેસે તેવી જાણવા જેવી આ એક હકિકત પણ છે; તે એ કે મેં હમણાં ઉપર જણાવ્યા તે ચાર સંસ્કૃત ગ્રંથો ખરેખર પુણ્ડરીક જ લખ્યાં છે. આ ચાર ગ્રંથમાંના પહેલા ગ્રંથ સદ્રાગચ્ઞદ્રાહ્યમાં પુણ્ડરીક પોતાનું નીચે પ્રમાણે વર્ણન આપે છે:—

શ્રીકર્ણાટજાતીયપુણ્ડરીકવિઠ્ઠલવિરચિતે સદ્રાગચ્ઞદ્રોદયે ઇ૦ઈ.

(જુઓ પૃ. ૨૮)

હરપ્રસાદ શાસ્ત્રીએ જ્યારે પરમાનંદ કર્નારના નામનો ઉલ્લેખ કર્યો ત્યારે તેઓએ જૂલથી દક્ષિણના પુણ્ડરીક કર્ણાટ (અથવા કર્ણાટકી) ને માટે તે નામ વાપર્યું હશે. પુણ્ડરીક મોટા કવિ અને પ્રખ્યાત સંગીતકાર હતા એ સર્વમાન્ય થાય એવું છે. તેનાં રાગલક્ષણો સાથે જ બહુ સુંદર રીતે રચાયાં છે. પુણ્ડરીકના વખતમાં ઉત્તર હિંદુસ્તાનનું સંગીત બહુ અસ્તવ્યસ્ત થઈ જતું હતું. આથી તેના આશ્રયદાતા રાજા સુરહાનખાને, તે વ્યવસ્થિત કરવાનું કામ તેને સોંપ્યું. આ વિષે પુણ્ડરીક કહે છે કે:—

सन्त्यस्मिन् बहुधा विरोधगतयो लक्ष्ये च लक्ष्मोदिते  
जानन्तीह सुलक्ष्मपक्षविगतिं केचित् परे लौकिकीम् ।

તત્ત્વં કુર્વન્તુ સુલક્ષ્મલ્લક્ષ્યસહિતં રાગપ્રકાશં વુધા  
 ક્યુક્તે વુરહાનસ્વાનનૃપતૌ વિદ્વત્સમામગ્ડલે ॥૭॥  
 ( જુઓ પૃ. ૪ )

પુણ્ડરીકને આ અવ્યવસ્થામાંથી અવસ્થા ઉત્પન્ન કરવાનું મુશ્કેલ  
 કામ કરવાનું હતું. તેણે રતનાકરના કર્તા શાક્તદેવે રજુ કરેલા ઉત્તમ  
 સિદ્ધાંતાનુસાર આ કાર્ય કર્યું:—

લક્ષ્યપ્રધાનં સ્વલ્પ શાસ્ત્રમેતન્નિ:શક્તદેવોઽપિ તદેવ વચ્ચિ ।  
 ચલ્લક્ષ્મ લક્ષ્યપ્રતિચન્ધકં સ્યાત્તદન્યથા નેયમિત્તિ ત્રુવાણ:॥૧૦॥  
 ( જુઓ પૃ. ૪ )

પુણ્ડરીકના કુટુંબના નિવાસસ્થાન વિષે ચંદ્રોદયમાંથી નીચેની  
 ખાદિતી મળે છે:—

કર્ણાટે શૈવગદ્ગામિધનગનિકંટે સાતનૂર્વાહ્યો યો  
 ગ્રામસ્તત્રાગ્રજન્મપ્રવરસુનિકરાજ્જામદગન્યોઽસ્તિ વંશ: ।  
 તત્ર શ્રીવિદ્વલ્લભોઽભવદમિતયશાસ્તદ્ગુણાલ્યા તુ તસ્યૈ—  
 તત્સૂનો રાગચન્દ્રોદય હતિ ચ મજન્ કૈરવાણાં મુદેઽસ્તુ ॥  
 ( જુઓ પૃ. ૨૪ )

જો આપણે ચંદ્રોદયમાં કવિએ વર્ણવેલા રાગો ધ્યાનપૂર્વક  
 તપાસીએ તો આપણને તરત જણાશે કે તેમાંનાં ઘણા દક્ષિણના  
 ગ્રંથોમાં મળે છે તેવા રાગો છે. જે શુદ્ધ મેઘ ઉપર ચંદ્રોદય રચાયું  
 છે, તે મેળ મુખ્યારી કહેવાય છે, જે દક્ષિણ સંગીતકારોના આધુનિક  
 કનકાંગી મેળને મળતો છે. રાગમાલામાં પુણ્ડરીક હિંદુસ્તાની  
 રાગોનું બહુ જ પ્રચલિત અને ચાલતી આવેલી રીત પ્રમાણે રાગ,

રાગિણી અને પુત્રોમાં વર્ગીકરણ કરે છે; પણ તદ્વાત એ છે કે પુણ્ડરીકનું વર્ગીકરણ સુગમ અને શુદ્ધિગમ્ય તરવો ઉપર રચાયેલું છે. તેમના ૭ રાગો નીચે પ્રમાણે છે:

શુદ્ધભૈરવહિન્દોલૌ દેશિકારસ્તતઃ પરમ્ ।

શ્રીરાગઃ શુદ્ધનાટશ્ચનટ્ટનારાયણશ્ચ ષટ્ ॥

પુણ્ડરીકના આ બન્ને ગ્રંથો હવે છપાયા છે; તેથી રાગમાલાનાં રાગિણીઓ અને પુત્રોને અહિં આપવાની હું આવશ્યકતા જોતો નથી. રાગમાલા ઉપરથી એમ સ્પષ્ટ જણાઈ આવે છે કે ગ્રંથકાર ઉત્તર હિંદુસ્તાનના અને ધણું કરીને દિલ્હીના અને આગ્રાના સંગીત અને તેના ઉસ્તાદોના પરિચયમાં આવ્યો હશે. ચૈત્રી, ગૌડી, મુસલી, ઈરાક, ખાખરજ, યમન, હુસૈની તિર્પાઈ વગેરે જે રાગોનાં નામો રાગાધ્યાયમાં આપેલાં છે તે ઉપરથી જ આ વાત જણાઈ આવે છે. હું એમ માનું છું કે, પુણ્ડરીકે ઉત્તરમાં આવ્યા પછી બાદશાહના ફરમાનથી અથવા પોતાની મેળે જ રાગમાલાની રચના કરી હશે. આપણે આ કવિના ગ્રંથની ખાસ નોંધ લેવી પડશે કારણ કે આ એક એવો દાખલો છે કે જેમાં દક્ષિણના પ્રસિદ્ધ પંડિતને ઉત્તરનું સંગીત વ્યવસ્થિત કરવાનું કામ સોંપવામાં આવ્યું હતું. આમાં ખાસ જોવાનું એ છે કે પંડિતે રાગમાલા માં જુદી જ પરિભાષા સ્વીકારેલી હોવા છતાં બહુ સુગમતાથી પોતાના વતનની સંગીતપદ્ધતિનો સંબંધ સાચવી લીધો છે. તે શુદ્ધ અને વિકૃત સ્વરોનું વર્ણન નીચે પ્રમાણે કરે છે:—

ષડ્જાદીનાં સ્થિતિઃ પ્રોક્તા પ્રથમા ભરતાદિભિઃ ।

અસપાઃ પૂર્વપૂર્વાસ્તે સંચરન્ત્યુત્તરોત્તરમ્ ॥

ત્રિભિર્ગતીસ્તે પ્રત્યેકં યાતિ ગશ્ચ ચતુર્ગતીઃ ।

यद्यद्रागोपयोगः स्यात्तत्तदिच्छागतिर्भवेत् ॥

गन्योर्गती द्वितीये चान्तरकाकलिनौ स्मृतौ ॥

પુણ્ડરીકના ગ્રંથોનું ધ્યાનપૂર્વક નિરીક્ષણ કરવાથી જણાઈ આવે છે કે પુણ્ડરીકે રાગોનું વર્ણન કરવામાં ચૌદ કરતાં વધારે સ્વરનામો વાપર્યા નથી. ગ્રંથનું વીણાપ્રકરણ પણ એમ બતાવે છે કે ગ્રંથકાર વીણાના તારો સા પ સા મ સ્વરો પ્રમાણે મેળવતો હતો, અને માત્ર બાર પડદા મૂકતો હતો. દક્ષિણના બધા સંગીતકારો હંમેશાં આ પ્રમાણે કરતા આવ્યા છે, અને હું માનું છું તે પ્રમાણે આજસુધી ત્યાં આ જ રીત પ્રચલિત છે. પુણ્ડરીકના વખતમાં સમગ્ર સંગીત એક પક્ષ ગ્રામના આધારે ગવાતું હતું.

અકબર ઈ. સ. ૧૬૦૫ માં મરણ પામ્યો. તેની ગાદીએ, તેનો પુત્ર જહાંગીર આવ્યો જેણે દિલ્હીમાં ૧૬૦૫-૧૬૨૭ સુધી રાજ્ય કર્યું. અકબરના વખતના કેટલા ગવૈયાઓ જહાંગીરની નોકરીમાં રહ્યા એની આપણને ચોક્કસ ખબર નથી; પણ ધણું કરીને તેમાંનાં કેટલાક જતા રહ્યા હતા. તુલુક અને ઇકબાલ નામ, જહાંગીરના ગવૈયાઓનાં નામ નીચે પ્રમાણ આપે છે:—જહાંગીરદાદ, ચતરખાન, પરવીઝદાદ, ખુરમદાદ, મખુ અને હુમઝાન. પ્રસિદ્ધ કવિ તુલસીદાસનું અવસાન આ રાજ્યકાળ દરમ્યાન થયું.

લક્ષ્મીધરના પુત્ર દામોદર પંડિતનો લખેલો સંગીતદર્પણ નામનો પ્રચલિત સંસ્કૃત ગ્રંથ પણ ઈ. સ. ૧૬૨૫ ની આસપાસમાં રચાયેલો માનવામાં આવે છે; અને જે આ સમય ખરો હોય તો એમ નક્કી થાય છે કે આ ગ્રંથ જ્યારે જહાંગીર દિલ્હીની ગાદીએ હતો ત્યારે જ રચાયો હશે. પંડિત દામોદરનું નિવાસસ્થાન જાણવાને અત્યારે આપણી પાસે વિશ્વસનીય પૂરાવા નથી. મહાન પુરાતત્ત્વવેત્તા સર ઉવિલીયમ જેન્સ એમના ‘ધી મ્યુઝીકલ મોઝઝ ઓફ ધી

હિંદુઝ' નામના નિબંધમાં આ ગ્રંથનો ઉલ્લેખ કરે છે તે ઉપરથી એમ જણાય છે કે સંગીતદર્પણનો ઈ. સ. ૧૮ મી સદીના ઉત્તરાર્ધ પહેલાં દારસીમાં અનુવાદ થઈ ગયો હતો. એ વિદ્વાન એ નિબંધમાં કહે છે કે:—

“ આપણે હવે ભારતીય સંગીતશાસ્ત્રનો વિચાર કરીએ. ધણી સંસ્કૃત ગ્રંથોમાં, આ શાસ્ત્રનું સૂક્ષ્મતાથી વિવેચન થયું છે. આ ગ્રંથોના કર્તાઓ ગણિત અને ભૂમિતિ જ્યોતિર્વિદોનો સોંપી દઇ, રસવૃત્તિને આનંદ આપનારી કલા તરીકે જ સંગીતની ચર્ચા કરે છે. આ યોગ્ય જ થયું છે. આ પ્રાંત ( બંગાલ ) માં પંડિતો બીજા પ્રચલિત સંગીત કરતાં દામોદરના ( સંગીતને ) સર્વાનુભવે વધારે પસંદગી આપે છે; હું તે ગ્રંથની એકેકે સારી નકલ મેળવી શક્યો નથી; અને આથી બનારસમાંથી મને નારાયણની જે નકલ મળી છે તેથી સંતોષ પામું છું; કારણ કે તેમાં દામોદરનાં ઘણાં ઉતારા છે. દારસી ગ્રંથ નામે તોક્તઉલ હિંદ “ હિંદની ભેટ ” આઝીમશાહના આશ્રિત ખંતીલા અને ચતુર મીરજાખાને રચ્યું છે; જેમાં લગભગ હિંદુ સાહિત્યની ઘણી શાખાઓનો વિગતવાર અહેવાલ છે. તે કહે છે કે તેણે સંગીત ઉપરનું પ્રકરણ પંડિતોની મદદથી, રાગાણુવિ, રાગદર્પણ, રાગવિનોદ અને બીજા આવા શિષ્ટ ગ્રંથોમાંથી તૈયાર કર્યું છે. સંગીતદર્પણ કે જેનો તેણે પ્રમાણભૂત ગ્રંથ તરીકે ઉલ્લેખ કર્યો છે તેનો દારસીમાં અનુવાદ થઈ ગયો છે.” દામોદર પંડિત પોતાના રાગાધ્યાયમાં એક ઠેકાણે કહેલીનાથનો મત પ્રમાણ તરીકે ટાંકે છે; જે ઉપરથી એમ સ્પષ્ટ દેખાઈ આવે છે કે સંગીતદર્પણ ઈ. સ. ૧૫ મા સદીના પૂર્વાર્ધમાં રચાયું હશે. ૧૭ મી સદીમાં ઉત્તર હિંદમાં દર્પણની યોગ્યતા અને પ્રચાર ગમે તે હોય તો પણ એ કબુલ કરવું જોઈએ કે શાફીંદેવનો રતનાકર કે જેમાંથી દામોદરે પોતાના સ્વરાધ્યાયની બધી સામગ્રી છુટથી નકલ કરી લીધી છે તે સંગીતરતનાકર

જેટલો ગૂઢ અને ન સમજાય તેવો થઈ ગયો છે, તેટલો જ આ ગ્રંથ પણ આ જમાનામાં થઈ ગયો હતો. જો હું એમ કહું તો ખોટું નહિ ગણાય કે અમે પશ્ચિમ હિંદમાં આ ગ્રંથને બહુ માન આપતા નથી. પણ આ સ્થિતિ માટે પંડિત દામોદર પોતે જ જવાબદાર છે. તેઓ તેમના ગ્રંથનો સ્વરાધ્યાય શાસ્ત્રદેવના ગ્રંથ ઉપરથી લે છે, અને કાંઈ પણ કારણ જણાવ્યા વિના ખીજ કાંઈ અજણ્યા ગ્રંથમાંથી રાગાધ્યાય લઈ તેની સાથે લગાવી દે છે. હું જાણું છું કે આપણા કેટલાક અજ્ઞાન ગવૈયાઓ આ ગ્રંથમાં આપેલા રાગોનાં ચિત્રાત્મક વર્ણનો બહુ જ ચીવટથી મોંઝે કરે છે; પણ મને ખાતરી છે કે તેઓ આ રાગોનાં વર્ણનોનો ખરો ભાવાર્થ કે રહસ્ય સમજતા નથી. પણ, અહિં સંગીતદર્ષણની કે તેના કર્તા દામોદર પંડિતની દીકા કરવાની જરૂર નથી. આપણુ હવે ખીજ મુદ્દા ઉપર આવીએ.

જહાંગીર ઇસ્વી. ૧૬૨૭માં મરણ પામ્યો. તેનાં પછી તેનો પુત્ર શાહજહાં ગાદીએ આવ્યો. આ પાદશાહના વખતની (ઈ. સ. ૧૬૨૭-૧૬૫૮) સંગીતના ઇતિહાસની સ્થિતિ તપાસતાં, ઉત્તરહિંદમાં લોકપ્રિય થયેલા સંસ્કૃત ગ્રંથ સંગીત-પારિજાતની નોંધ લેવી ઠીક પડશે. આ ગ્રંથ શ્રીકૃષ્ણના પુત્ર પંડિત અહોબિલે લખેલો છે. આ ગ્રંથનો ચોક્કસ કાંઈ સમય નક્કી થઈ શકતો થયો; પણ કેટલાક વિદ્વાનોનો એ મત છે કે તે લગભગ ૨૩૦ વર્ષ પૂર્વે લખાયો હશે. સર ડબ્લ્યુ. ઓસલી એમનાં 'ઓરિઅન્ટલ કલેક્શન્સ' ભા. ૧ માં કહે છે કે સંગીત-પારિજાત નું કારસીમાં ભાષાંતર વાસુદેવના પુત્ર દીનાનાથે ઇ. સ. ૧૭૨૪ માં કર્યું હતું. લગભગ ૨૦૦ વર્ષ પૂર્વે થઈ ગયેલા પંડિત ભાવભટ્ટે પણ પારિજાતમાંથી અવતરણો લીધાં છે. હું તમને અહોબિલની સ્વર અને રાગ પદ્ધતિઓનું સંપૂર્ણ વર્ણન આપીને તકલિફ આપવા નથી માંગતો. કારણકે તમારામાંનાં ઘણા ખરાને એ ગ્રંથનો પરિચય છે. મારા મત પ્રમાણે પંડિત



અહોખલે લોચન કવિના રાગતરંગિણી અને દક્ષિણના લેખક સોમનાથના રાગવિષ્ણોધનો લાલ લીધો હશે. સંગીત-પારિજાતનો શુદ્ધ મેલ અને તરંગિણીનો શુદ્ધ મેલ બન્ને એક જ છે. અહોખલ ૨૯ વિકૃત-સ્વર નામો ગણાવે છે, પણ પારિજાતના રાગાધ્યાયના અંતે આવતા શ્લોકો ઉપરથી જણાય છે કે જ્યારે તે રાગોનું વર્ણન કરે છે, ત્યારે આમાંના ઘણા ખરા છાડી દે છે:—

पूर्वकोमलतीव्रैश्च तथा तीव्रतरेण च ।

अतितीव्रतमेनैव सर्वे रागा उदीरिताः ॥

रि च पूर्वं तथा तीव्रं तीव्रतरं च ग—स्वरम् ।

तीव्रतमं तथा गं च मं च तीव्रस्वरं तथा ॥

गं च तीव्रतमं धं च पूर्वाख्यं तीव्रसंज्ञितम् ।

तीव्रतरं निषाદं च तीव્રतमं च निस्वरम् ।

इत्येतांश्च दश त्यक्त्वा रागलक्षणमीरितम् ॥

द्वादशभिर्विकाराद्यैः शुद्धैश्च सप्तभिः स्वरैः ।

एतैः कृत्वा प्रसिद्धा ये त एवात्र प्रकीर्तिताः ॥

(શ્લોકો. ૪૯૩-૪૯૭).

મારા અભિપ્રાય પ્રમાણે આ શ્લોકો બહુ જ અગત્યના છે, કારણકે પંડિત અહોખલે પોતાના રાગલક્ષણમાં કેટલા સ્વરો વાપર્યા છે, તે પ્રશ્ન ઉપર આ શ્લોકો સારો પ્રકાશ પાડે છે. પ્રથમ વાંચનારને આ શ્લોકો ઉપરથી એમ લાગશે કે પંડિતે રાગોના વર્ણનમાં ઓગણિશ સ્વરો વાપર્યા છે, પણ ખરી રીતે તેમણે તેમ નથી કર્યું. આ શ્લોકોને નીચેના શ્લોકોમાં આપેલા ખુલાસાના આધારે સમજવાના છે:—

ઋષભઃ શુદ્ધ એવાસૌ પૂર્વગાન્ધાર ઇપ્યતે ।

ગાન્ધારઃ શુદ્ધ એવાસૌ રિસ્તીવ્રતર ઇપ્યતે ।

અતિતીવ્રતમો ગઃ સ્યાન્ મધ્યમઃ શુદ્ધ એવ હિ ॥

ધૈવતઃ શુદ્ધ એવાસૌ નિષાદઃ પૂર્વસંજ્ઞકઃ ॥

નિષાદઃ શુદ્ધ એવાસૌ ધસ્તીવ્રતર ઇપ્યતે ।

એવં સ્યાત્ સર્વયંત્રેષુ સ્વરસ્થાનસ્ય લક્ષણમ્ ॥

(શ્લોકા. ૩૨૪-૩૨૬)

તમે જાણો છો તે પ્રમાણે એક જ સ્વરને બે અથવા વધારે નામે આપવાની પ્રથા એ વખતમાં બહુ જ સાધારણ હતી. આ ત્રણ શ્લોકો ઉપરથી વિકૃતની સંખ્યા ફક્ત સાતની થઈ જાય છે, અને આગળ જમને, કોમલ ગ અને કોમલ ની સ્વરો જેનો ઉપયોગ અહોબલ પોતાના રાગો માટે ક્યાંઈએ કરતો નથી તે બાદ કરીએ તો આપણને તરત જ જણાઈ આવે છે કે પંડિતે પારિજાતમાં વર્ણવેલાં ૧૨૨ રાગો ગાવા કે બજાવવામાં બાર સ્વરથી વધારે સ્વરનો ઉપયોગ કર્યો નથી.

ખીજી એક વસ્તુ માટે પણ હિંદુસ્તાનના સંગીતરસિક વર્ગે અહોબલનો આભાર માનવાનો છે. તે આ છે; અહોબલ એ હિંદુસ્તાનનો સૌથી પહેલો જ સંગીતકાર હતો કે જેણે ૧૨ સ્વરોનું વર્ણન વીણાના મુખ્યતારની લંબાઈઓના આધારે કરવાની આવશ્યકતા જોઈ. આ વિષયની અહીં ચર્ચા કરવાની જરૂર નથી કારણ કે અહોબલના સ્વરોનો પ્રશ્ન કેટલાક પત્રોમાં અને માસિકોમાં હમણાં જ સારી રીતે ચર્ચાયો છે. મેં હમણાં જ ઉપર જણાવ્યું કે અહોબલને સોમનાથનાં રાગવિષ્ણોદનો લાલ મળ્યો હશે. અને હવે હું આ અનુમાન દોરવાનાં કારણો જણાવું છું. રાગવિષ્ણોદમાં સોમનાથ પંડિત તેનાં વખતનાં ખીજા લેખકોથી જુદો પડીને મૃદુસા, મૃદુમ, મૃદુ પ એ સ્વરનામેનો

ઉપયોગ સા મ અને પ ની ત્રીજી શ્રુતિનો અવાજ સૂચવવા કરે છે. અહોબલ પોતાના પારિજાતમાં આસ્વરો માટે નીચે પ્રમાણે લખે છે:—

તથા તીવ્રતમો ગોડપિ મૃદુર્ગ્મ ઇતિ કીર્તિતઃ ।

મથ તીવ્રતમોડ્મ્યુક્તો મૃદુર્મ્મ ઇતિ પણિડતૈઃ ॥

રાગવિષોધ શક સંવત ૧૫૩૧ એટલે ઈ. સ. ૧૬૧૦ માં રચાયેલ હોય. એ કહ્યું તે પ્રમાણે અંધકાર પોતાના અંધનો સમય નીચેની આર્યામાં આપે છે:—

કુદહ્નતિશિશિગણિતશકે સૌમ્યાદ્વસ્યેયમાસિ શુચિપક્ષે ।

સોમેડગ્નિતિશૌ રવિમેડકરોદમું મૌદ્ગલિઃ સોમઃ ॥

જો કે સોમનાથ દક્ષિણનો અંધકાર ગણાય છે, તો પણ અહિં આ તેના રાગવિષોધ વિષે થોડુંક કહેવું ઉપયોગી થશે. હું આ અંધનો ઉલ્લેખ કરું છું તેનું કારણ એ છે કે તે અંધ ઉપરથી સ્પષ્ટ દેખાઈ આવે છે કે અંધકાર પોતે ઉત્તર હિંદુસ્તાનના સંગીતની અસર નીચે આવ્યો હતો. રાગવિષોધમાં અંધકાર, દક્ષિણ તેમ જ ઉત્તર એમ બન્ને સંગીતપદ્ધતિનાં સ્વરનામોનો ઉપયોગ કરે છે. સોમનાથને રાગતરંગણીની પ્રતિ મળી હશે કે કેમ એ કહેવું મુશ્કેલ છે; કારણ કે તે પોતાના પૂર્વવર્તી અંધકારોમાં હનુમાન, માતશંકર, નિઃશંક અને કલિનાથનાં જ નામો આપે છે. તીવ્ર, તીવ્રતર, તીવ્રતમ સ્વરનામોનો પ્રયોગ અને “મેલ” ના પર્યાય તરીકે ‘ઠાઠ’ નો પ્રયોગ પણ એ જ બતાવે છે કે તે ઉત્તર હિંદુસ્તાનના સંગીતની અસર નીચે આવ્યો હતો. સોમનાથ ઉત્તરમાં બહુ લાંબો વખત રહ્યો હોય એમ લાગતું નથી કારણ કે તેના સ્વરાધ્યાયનું ઝીણવટથી નિરીક્ષણ કરતાં એમ દેખાઈ આવે છે કે તેણે ઉત્તર હિંદની કેટલીએક પારિભાષિક બાબતો સમજવામાં ભૂલો કરી હતી. તે વીણા

ઉપર જે રીતે બાર પંડા મુકે છે તે રીત પણ બહુ સંતોષકારક લાગતી નથી. પોતાની પરિભાષાનો દક્ષિણના ગ્રંથકારોની પરિભાષા સાથે મેળ ખેસાડવાના પ્રયત્નમાં અહોબલને જે ગુચ્ચવણ ઉભી થઈ તેને માટે કેટલેક અંશે સોમનાથનું રાગ-વિષોધ જવાબદાર છે એમ કેટલાક વિદ્વાનો માને છે. આ બન્ને લેખકો મોટા સંસ્કૃત વિદ્વાનો હતા એ કોઈ ના નહિ પાડી શકે, અને આપણે એ પણ સ્વીકારી લઈશું કે તેઓ મોટા સંગીતકાર પણ હશે. તે જમાનામાં ઉત્તર અને દક્ષિણની સંગીતપદ્ધતિઓ વચ્ચે સંબંધ બાંધવાના વઘણના પૂરાવા તરીકે તેમની કૃતિઓને ગણી શકાય.

સંગીતપારિજાતના મહત્ત્વ વિષે અતિશયોક્તિ સંભવતી નથી. આ ગ્રંથ ઉત્તર હિંદુસ્તાનના સંગીતના ઇતિહાસમાં એક મહોટું સીમાચિન્હ છે. આ સંગીતપારિજાતનો શુદ્ધ મેલ એ આપણા હાલના કાફી રાગનો મેલ છે. આ મેલ દક્ષિણના ખરહરપ્રિય મેલને મળતો આવે છે. સોમનાથે પોતે મૃદુ પંચમ સ્વર નામ ક્યાંથી મેળવ્યું એ કોઈવાર નક્કી કરવા જેવું છે. તેની પાસે શાક્ષ્ણગદેવના રતનાકરની નકલ હતી, અને તેથી શક્ય છે કે કદાચ આ નામ તેણે એ ગ્રંથમાં આપેલા સૈંધવીના ત્રિભાં પ્રકારના લક્ષણમાંથી લીધું હોય. સંગીત-રતનાકરમાં સૈંધવીની વ્યાખ્યા નીચે પ્રમાણે આપેલી છે:-

માલત્રે કૈશિકેऽપ્યસ્તિ સૈન્ધવો મૃદુપંચમા ।

સમન્દ્રા નિગમૈર્યુક્તા પઙ્જન્યાસપ્રહાંશિકા

પ્રયોજ્યા સર્વમાવેષુ શ્રીસોદ્ભલસુતોદિતા ॥

( રાગાખ્યાય ભા. ૨ રતનાકર પૃ. ૨૨૩ ) .

આખન ઇઅકબરી પ્રમાણે શાહજહાંના દરબારમાં મુખ્ય ગવૈયાઓ આ પ્રમાણે હતા. જગન્નાથ, જેને પાદશાહે કવિરાજનો ઇતિહાસ

આખો હતો, દિરંગખાન, અને લાલખાન જેને ગુણુ સમુદ્રનો ઈંદ્રાણ મળ્યો હતો. લાલખાન તાનસેનનાં પુત્રવિલાસખાનનો જમાઈ હતો. એમ કહેવાય છે કે જગન્નાથ અને દિરંગખાન બન્નેને ભારોભાર ચાંદીથી નેખવામાં આવ્યા હતા, અને દરેકને ૪૫,૦૦ રૂપિયા મળ્યા હતા. શાહજહાં ઈ. સ. ૧૬૫૮ માં મરણ પામ્યો, અને તેના પુત્રોમાં રાજ્યગાદી માટે લડાઈ થઈ, અને છેવટે ઔરંગઝેબ ગાદીએ આવ્યો. ઔરંગઝેબે પોતાના દરબારમાંથી સંગીતનો સમૂળગો નાશ કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો. સ્ટેનલી લેન-પુલ ઔરંગઝેબનાં જીવનચરિત્રમાં (ફક્સ ઓફ ઈન્ડિયા સીરીઝ પૃ. ૧૦૧) કહે છે કે “સંગીત તરફ વલણ ન હોવાથી જેમણે સંગીતને શયતાનની શોધ માની હતી તે મહમદ પયગંબરના દૃષ્ટાંતને અનુસરી ઔરંગઝેબે નૃત્ય અને સંગીતને સર્વથા દબાવી દેવાનો પ્રયત્ન કર્યો. સાથે એ પણ જણાવતું જોઈએ કે ગવૈયાઓના જીવનની રીત ભાત પણ એવી હતી કે જે ઔરંગઝેબના કડક વિચારો સાથે બંધ ન બેસે. અને તેમના જલસાઓ પણ ભાગ્યે જ મિજનસર રહેતા. બાદશાહે આ બધાનો નાશ કરવાનો નિશ્ચય કર્યો; અને સખ્ત ફરમાન બહાર પાડ્યું. સિપાઈઓ તેમના સંગીતના જલસાઓ વિખેરી નાંખતા અને તેમના વાદ્યો બાળી નાંખતા. એક શુક્રવારે બ્યારે ઔરંગઝેબ મરજીદે જતો હતો ત્યારે તેણે એક નનામીની પાછળ ચાલતું અને આકાશને પોતાના રુદનથી ચીરી નાખતું ગવૈયાઓનું મોટું ટાળું જતું જોયું. આ કોઈ રાજ મહારાજની સ્મશાન યાત્રા હોય એમ દેખાતું હતું. બાદશાહે આની તપાસ કરાવી ત્યારે તેને કહેવામાં આવ્યું કે આ તો તેના ફરમાન મુજબ નાશ કરવામાં આવેલી સંગીતદેવીની દફન ક્રિયા છે અને તેના સંતાનો તેનાં માટે રુદન કરે છે. ઔરંગઝેબે કહ્યું “તેમની ભક્તિ સારી છે, પણ એ સંગીતની દેવીને બહુ ઊંડી દાટબો; બો બો કે તેનો સ્વર ફરીથી કદી સંભળાય નહિ!” બો કે અમીર ઉમરાવના મહેલમાં તો જલસાઓ થતા હતા, પણ રાજદરબારમાં તો તે સંભળાતા બંધ થઈ

ગયા. બદશાહે બહુ જ ગંભીરતાપૂર્વક ગવૈયાઓને તેમની બૂલ સમ-  
જાવવા પ્રયત્ન કર્યો અને આ પ્રમાણે જેઓ સુધર્યા તેઓને સારું  
વર્ષાસન બાંધી આપીને તેમનો સત્કાર કર્યો. આમ હોવાથી આપણે  
ઔરંગઝેબના સમયમાં સંગીતની સ્થિતિ ઉપર ચર્ચા કરવા બહુ રોકા-  
વાની જરૂર નથી.

હવે બીજા પંડિત ભાવભટ્ટના ગ્રંથનો વિચાર કરીએ. તેઓ  
તેમના ગ્રંથમાં કહ્યા પ્રમાણે, અનુપસિંહના દરબારમાં આશ્રિત હતા.  
ભાવભટ્ટ અનુપસંગીત-રત્નાકરમાં પોતાની વંશાવળી નીચે  
પ્રમાણે આપે છે:—

કૃષ્ણાત્રગોત્રસમૂત્તં કુલમાભીરદેશજમ્ ।

પુરં ધવલમિત્યાહુઃ પ્રપિતા તાનમટ્ટકઃ ॥

પિતા જનાર્દનઃ સાક્ષાજ્જનાર્દન ઇવાપરઃ ।

માતુઃસ્વપ્નભવે નામ ભાવેત્યુક્તં સ્વપૂર્વજૈઃ ॥

પોતાના અનુપાંકુશ નામના ગ્રંથના સ્વરાધ્યાયના અંતે તે  
કહે છે:—

इति श्रीमद्राठोडकुलदिनकरमहाराजाधिराजश्रीकर्णसिंहात्मज-  
जयश्रीविराजमानचतुःसमुद्रमुद्रावच्छिन्नमेदिनीप्रतिपालनचतुरवदान्यताति-  
शयनिर्जितचिन्तामणिस्वप्रतापतापितारिवर्गधर्मावतारश्रीमहाराजाधिराज-  
श्रीमदनूपसिंहप्रमोदितश्रीमहीमहेन्द्रमौलिमुकुटरत्नकिरणनीराजितचरणक-  
मलश्रीसाहिजहांसभामण्डलमंडनसंगीतराजजनार्दनभट्टाङ्गजानुष्टुप्चक्रव-  
र्त्तंसंगीतराजभावभट्टविरचितःश्रीसंगीतानुपांकुशग्रन्थःसमाप्तः ॥

આ અવતરણો ઉપરથી આપણે જાણી શકીએ છીએ કે ભાવ-  
ભટ્ટનાં પિતાનું નામ જનાર્દન ભટ્ટ હતું, અને તેઓ બાદશાહ શાહ-

કરહોના દરબારમાં આમિત હતા. એમ જણાય છે કે બાદશાહે તેમને 'સંગીતરાજ' નો ઇલ્કાબ આપ્યો હતો. ભાવલદ્દનાં પૂર્વજો આલીર પ્રાંતમાં ( પૂર્વ રજપુતાના અને માલવા ) આવેલા ધવલપુરના વતની હતા. ભાવલદ્દ પોતે કૃષ્ણસિંહના પુત્ર રાજા અનુપસિંહની નોકરીમાં હતો, અને તેણે 'સંગીતરાજ' 'અનુષ્ટુપ ચક્રવર્તિ' જેવા ઇલ્કાબો મેળવ્યા હોય એમ લાગે છે. અહિંઆ હવે એક અગત્યનો પ્રશ્ન ઉદ્ભવે છે. શાહજહાંનો કુરાળ ગવૈયો જગન્નાથ જેને બાદશાહે કવિરાજનો ઇલ્કાબ આપ્યો હતો તે ભાવલદ્દનો પિતા અને અન્ય કોઈ નહિ ? ઘણું કરી તે ભાવલદ્દનો પિતા જ હશે. આપણે જાણીએ છીએ તે પ્રમાણે શાહજહાંના મૃત્યુ પછીનો સમય સંગીતના વિદ્વાસ માટે ખુબ અનુકૂળ ન હતો; તેથી એ શક્ય છે કે જનાર્દન ભટ્ટ અથવા તેનો પુત્ર ભાવલદ્દ બિકાનેર આવ્યા હોય અને રાજા અનુપસિંહની નોકરીમાં રહ્યા હોય. ઇતિહાસ કહે છે કે તે દિવસોમાં કેટલાક રજપુત રાજાઓ ખુબ સત્તાવાન હતા, અને ઔરંગઝેબના દરબારમાંથી બીકથી નાશી આવેલા ઘણા પંડિતો અને કલાકારોને આશ્રય આપતા. ભાવલદ્દ પોતે સંસ્કૃતનો સારો વિદ્વાન અને પ્રસિદ્ધ ગાયક હોય એમ લાગે છે, જેકે પાછળથી તેના કેટલાક પૂર્વજો ઉત્તરમાં આવીને વસ્યા હશે. ભાવલદ્દ અનુપ સંગીત-રત્નકારમાં નીચેના ત્રણેનો પ્રમાણ-ભૂત ગ્રંથો તરીકે ઉલ્લેખ કરે છે:—

- (૧) સંગીતરત્નાકર
- (૨) સંગીતદર્પણ
- (૩) સ્વરમેલકલાનિધિ
- (૪) રાગવિબોધ
- (૫) સંગીતકલ્પવૃક્ષ
- (૬) રાગતત્ત્વવિબોધ
- (૭) રાગકૌતુક
- (૮) સંગીતોપનિષદ્

(૧૩) સારંગ	(૧૭) નાદરામકી
(૧૪) કણ્ઠાટ	(૧૮) હંડિાલ
(૧૫) કામોદ	(૧૯) મુખારી
(૧૬) હિઝાજ	(૨૦) સોમ

તેના મુખારી મેલ એ હાલના દક્ષિણના સંગીતકારોના શુદ્ધ મેલની ખરાબર છે. લાવલટનાં ત્રથો આપણાં આધુનિક સંગીત વિકાસો માટે બહુ જ ઉપયોગી છે; કારણ કે, તેના ધણાં રાગલક્ષણો અત્યારે પણ ઉપયોગી થાય તેવાં છે. હું આ પરિપદને તે બધાં રાગલક્ષણો વાંચીને તકલિફ આપવાની જરૂર જોતો નથી. રાગોનાં ધર્મીકરણ અને તેના આધારરૂપ શુદ્ધમેલ ઉપરથી એમ ફલિત થાય છે કે લાવલટનું મૂળ સ્થાન દક્ષિણ હોવું જોઈએ. બીજી એક દૃષ્ટિએ પણ તેનાં ત્રથો આપણને ઉપયોગનાં છે, કારણ કે, તે ત્રથોમાં આપણે ઉત્તર હિંદુસ્તાનના અભ્યવસ્થિત સંગીતને વ્યવસ્થિત અને પદ્ધતિસર કરવાનો બીજો પ્રયાસ જોઈએ છીએ. લાવલટ જે રીતે ઉત્તરના રાગલક્ષણો લે છે અને તેને દક્ષિણના લેખકોની શાસ્ત્રીય રીત લગાડે છે તે રીત ખરેખર બહુ જ કુશળતાવાળી છે.

આપણે બધા જાણીએ છીએ તે પ્રમાણે દક્ષિણના શુદ્ધ મેલનું મુખ્ય લક્ષણ એ છે કે શુદ્ધ સ્વરોની વિકૃતિઓ તે તે સ્વરોનાં વધારે ઉચ્ચા રૂપો છે. તરંગિણી અને પારિજાત જે ચોક્કસ રીતે ઉત્તર-હિંદુસ્તાનના ત્રથો ગણાય છે તેમાં શુદ્ધ સ્વરનું સ્થાન મધ્યવર્તી છે. જ્યારે શુદ્ધ સ્વરને નીચો કરવામાં આવે છે ત્યારે ઉત્તરની પરિભાષામાં તેને કોમલ કહેવામાં આવે છે અને જ્યારે ઉચ્ચો કરવામાં આવે છે ત્યારે તેને તીવ્ર કહેવામાં આવે છે. જે ઉદાહરણો આપી આનું સ્પષ્ટીકરણ કરું તો ઠીક થશે. તમે જાણો છો કે આપણા હિંદુસ્તાની ભૈરવી રાગને દક્ષિણુલ્લાહના સંગીતકારો તોડી કહે છે. પંડિત લાવલટ તોડી ઠાક નીચે પ્રમાણે આપે છે:—



તોડોમેલ: પ્રસિદ્ધ: સ્યાદેકૈકગતિકૌ નિર્ગૌ ।

મેલાદતસ્તોડિકાધા: કતિચિત્તુ ભવન્તિ હિ ॥

(અનુપસંગીતરત્નાકર ૧૮૭)

આમાં એકૈકગતિકૌ નિર્ગૌ એ શબ્દોથી હિંદુસ્તાની સંગીતકારો નો કોમળ એ અને કોમળ ની અને દક્ષિણ સંગીતકારોનો સાધારણ એ અને કૌશિક ની દર્શાવવાનો ઉદ્દેશ છે. વળી તેનો ગૌડી ઠાઠ એ આપણો હિંદુસ્તાની ભૈરવ ઠાઠ છે. આ ઠાઠનું લક્ષણ તે આ પ્રમાણે આપે છે:—નિર્ગૌ તૃતીયગતિકૌ ગૌડિમેલ: પ્રકીર્તિત: તૃતીયગતિક ની અને તૃતીયગતિક ગ હિંદુસ્તાની તીવ્ર ગ અને તીવ્ર ની અને દક્ષિણના આંતર ગ અને ઠાકડી ની બરોબર છે. તેનાં શુદ્ધ રી અને શુદ્ધ ધ તે દક્ષિણના સંગીતકારોનાં જેવા જ હતાં અને હિંદુસ્તાની કોમલ રી અને ધ ને મળતા હતાં.

ભાવભટ્ટ અને પુણ્ડરીક વિદ્વાનની પરિભાષાની સરખામણી પણ કરવા જેવી છે. સદ્ગાયત્રોદ્દયમાં ભાવભટ્ટનાં તૃતીયગતિક ગ અને તૃતીયગતિક ની લઘુ મધ્યમ અને લઘુ પદ્મજની સાથે અનુક્રમે મળતા આવે છે. રાગમાલામાં પુણ્ડરીક પણ ભાવભટ્ટ પ્રમાણે સ્વરનામો વાપરે છે, જેમકે તૃતીયગતિક ગ અને તૃતીયગતિક ની.

ભાવભટ્ટની ચર્ચા પૂરી કરી આધુનિક કાળના ગ્રંથકારોની ચર્ચા કરીએ તે પહેલાં, બીજા એક અગત્યના સંસ્કૃત ગ્રંથ વિષે થોડુંક કહેવા ઇચ્છું છું. આ ગ્રંથ તે હૃદયનારાયણકેવ રચિત હૃદયપ્રકાશ. હજી સુધી મને આ ગ્રંથની પ્રતિ મળી નથી, પણ ભાવભટ્ટના ગ્રંથોમાં આ ગ્રંથનાં કેટલાંક અવતરણો મેં જોયાં છે. રાગતરંગિણીની જેમ શુદ્ધ મેલ ઉપર રચાયેલો આ પણ ઉત્તરનો જ પ્રમાણભૂત ગ્રંથ દેખાય છે. મને કહેવામાં આવ્યું છે કે આ ગ્રંથ બીકાનેરના રાજ-  
: પુસ્તકાલયમાંથી મળી શકે એમ છે.

ઈસ્વી. ૧૭૦૭ માં ઔરંગઝેબના મૃત્યુ પછી આપણે અહારમી સદીના પ્રારંભકાળમાં આવીએ છીએ. ઔરંગઝેબ પછી દશ પાદશાહોએ દિલ્હીમાં ઇ. સ. ૧૭૦૭ થી ૧૮૫૭ સુધી રાજ્ય કર્યું. આ સમય દરમિયાન પણ સંગીતની ખીલવણી ચાલતી હતી. પણ પહેલાના રાજ્યોમાં સંગીતની પ્રગતિમાં જે બળ હતું તે જતું રહ્યું હતું. ૧૮ મી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં મુસલમાન રાજ્યની પડતી શરૂ થઈ અને દેશ આપણાં હાલના રાજકર્તાઓના હાથમાં આવવા લાગ્યો. રાજ સર એસ. એમ. ટાગોર, પોતાના 'યુનિવર્સલ હીસ્ટ્રી ઓફ મ્યુઝીક' માં પૃ. ૫૮ ઉપર નીચે પ્રમાણે કહે છે:—“નામચીન ગવૈયાઓને પોતાના દરબારમાં આશ્રય આપનાર છેવટનો બાદશાહ મહમદશાહ (ઈ. સ. ૧૭૧૯) હતો. તેનાં નામનાં ઘણા ગીતપ્રબંધો હજી પણ હયાત છે.” પ્રખ્યાત ગીતકારો અને ગાયકો અદ્દારંગ અને સદારંગ આ બાદશાહના દરબારમાં થઈ ગયા “સુપ્રસિદ્ધ શૌરીએ ગાયનની રમ્યા પદ્ધતિને ઉંચામાં ઉંચી કક્ષાએ પહોંચાડી. હિંદુ શૈલી અને ફારસી શૈલીનો સુલભ સંયોગ એ મુસલમાની જમાનાના સંગીતનું મુખ્ય લક્ષણ છે. શિષ્ટ સંગીતના કેટલાક પ્રકારોને ફારસી નામો મળ્યાં, જ્યારે બીજા કેટલાક નવા પ્રકારો જેવાં કે, ત્રિવટ, તરાણા, ગઝલ, રૈખતા, કંબાલ, અને કુલખાનાહુ ઇત્યાદિ દાખલ થયાં. હિંદુસ્તાનમાં અત્યારે ઉંચામાં ઉંચું સંગીત મુસલમાનોએ જે સંગીતનું ધોરણ ખીલવ્યું છે તે ગણાય છે. અદ્યત્ત આંમાંથી પ્રાંતીય ગાયન પ્રકારોને બાદ કરવાના છે.” કેપ્ટન ઉવિલીયાડ જેમણે પોતાનો 'ટ્રીટાઈઝ ઓફ મ્યુઝીક ઓફ હિંદુસ્તાન' નામનો ગ્રંથ ૧૯ મી સદીના પૂર્વાર્ધમાં પ્રસિદ્ધ કર્યો, તેઓ આપણને મુસલમાન યુગના અંતિમ સમયના ગવૈયાઓ વિષે નીચે પ્રમાણે જણાવે છે:—વધારે અર્વાચીન કાળમાં પ્રસિદ્ધ ગાયકોમાં, સદારંગ અને ઉદારંગ, સુરખાન, લાડખાન, ખ્યારખાન, જાની, અને શુલામ-રમુલ, શકકર મખાણ, તિહુ અને મીહુ, મહમદખાન -જુહુ

ખાન અને ટપ્પાના સ્થાપક શૌરીનાં નામો છે. અત્યારે પણ કેટલાક ગાયકો અને ગાયિકાઓ છે કે જેઓ મંગીતશાસ્ત્રથી અજાન હોવા છતાં અવાજનાં વિસ્તાર, માધુર્ય, વાળવો હોય તેમ વાળવાની શક્તિ અને સંપૂર્ણ કાણુની ખાતરમાં યુરોપનાં પ્રથમ પંક્તિના કેટલાક ગાયકો સાથે સ્પર્ધા કરે તેવા છે. મારા સાંભળવામાં આવેલા-ઓમાં મહુમદખાન અને સેરહોખાઈ ઉચ્ચ પ્રકારના ગાયનના શ્રવન્ત નમૂના છે; અને ખીનકાર ખુશાલખાન અને ઉમરાવખાન તદ્દન કળાના ઉત્તમ નમૂના છે. ખીન્ન વાદ્યોને ઉત્તમ રીતે વગાડનારાઓનાં દાખલા પણ ઘણા છે.”

બ્રિટિશ અમલના પ્રારંભકાળમાં સંગીત મોટા દેશી રાજાઓના દરબારમાં ઘણે ભાગે રહ્યું. સાધારણ રીતે યુરોપીયનોં આપણા મંગીતને લગભગ જંગલી જેવું ગણતા આવ્યા છે. હું એ બાણું છું કે કેટલાક પાશ્ચાત્ય વિદ્વાનો જેવા કે, વિલીયમ જોન્સ, ડૉ. ગ્રીશીસ્ અને ખીન પુરાતત્ત્વવેત્તાઓએ આ વિષયનો અભ્યાસ કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો હતો; પણ તેઓએ જે કંઈ લખ્યું છે તે ઉપરથી સ્પષ્ટ દેખાય છે કે તેઓને આ વિષયમાં રસ કેવળ પુરાતત્ત્વવિદ્યાની દૃષ્ટિએ જ હતો. આવાં સ્પષ્ટ કારણોને લઈને બ્રિટિશ અમલ દરમ્યાન ભારતીય મંગીતને સરકાર તરફથી કંઈ પણ આશ્રય મળ્યો નહિ અને આનું અનિવાર્ય પરિણામ એ આવ્યું કે મંગીત પ્રચારમાં તેમ જ ગુણમાં હલકું પડવા માંડ્યું. બે ત્રણ દશકા પહેલાં હિંદુસ્તાની મંગીતની શોકજનક ઉપેક્ષા થતી હતી. દેશી રાજા મહારાજાઓ જેઓ અસલના વખતમાં મંગીતને આશ્રય અને ઉત્સાહ આપનારા હતા તેઓ પણ નવી કેળવણી પામ્યા પછી મંગીતની તદ્દન ઉપેક્ષા કરવા લાગ્યા. પરિણામ એ આવ્યું કે જુના ગવૈયાઓ પોતાની ઉત્તમકળા તેમના વંશજો અને શિષ્યોને વારસામાં આપ્યા વિના જ મૃત્યુ પામ્યા. હું માનું છું કે આજે દેશમાં પ્રથમ પક્તિના કલાકારો ઓછા છે તેનું એક કારણ આ છે. હું કબુલ કરું છું કે

હજી પણ કેટલાક દેશી રાગઓના દરબારમાં થોડાક ઉત્તમ કાઠીના હિસ્તાદો છે, પણ તેમની સંખ્યા નજીવી છે એમ કહ્યા વિના છૂટકો નથી.

હવે હું છેલ્લી સહીના મુખ્ય સંગીત વિદ્વાનો વિષે થોડુંક જણાવું. કસલી સંવત ૧૨૨૪-ઈ. સ. ૧૮૧૩ ના અરસામાં મહુમદ રેઝાએ (રાગ સર એસ. એમ. ટંગોરના પ્રમાણે તે પટણનો અમીર હતો) નગમાત-ઇ-આશફી નામનો ગ્રંથ રચ્યો. રેઝાને પોતાના જમાનામાં આલતાં રાગ-રાગિણી-પુત્રના અર્થહીન વર્ગીકરણો તદ્દન નિરર્થક લાગ્યા હોવાથી તેણે કાંઈક બુદ્ધિગમ્ય ધોરણ દાખલ કરવાનો નિશ્ચય કર્યો. તેણે પોતાના જમાનામાં ખોટી રીતે પ્રચલિત થયેલા ચાર મતની (ભરત મત, હનુમાન મત, કલ્લીનાથ મત અને સોમેશ્વર મત) નીડરપણે સખ્ત ટીકા કરી અને કહ્યું કે આ બધા મતો પોતાના જમાના માટે જૂના અને પ્રચારના સંગીતથી તદ્દન પ્રતિકૂળ છે. તેણે પોતાનો મત નીચે પ્રમાણે સ્થાપ્યો:—

રાગ નામ      રાગિણી નામ

- (૧) ભૈરવ    (૧) ભૈરવી, (૨) રામકલી, (૩) ગુજરી, (૪) રવટ,  
                  (૫) ગાંધારી, (૬) આસાવરી.
- (૨) માલકૌંસ (૧) વાગીશ્વરી, (૨) તોડી, (૩) દેશી, (૪) સુહા,  
                  (૫) સુધરાઈ, (૬) મુલ્તાની.
- (૩) હિંડોલ (૧) પુરિયા, (૨) વર્સત, (૩) લલિત, (૪) પંચમ,  
                  (૫) ઘનાશ્રી, (૬) મારવા.
- (૪) શ્રી      (૧) ગૌરી, (૨) પૂર્વી, (૩) ગૌરા, (૪) ત્રિવળ,  
                  (૫) માલશ્રી (૬) જૈતાશ્રી.
- (૫) મેઘ      (૧) મધુમાધ, (૨) ગૌડ, (૩) શુદ્ધસારંગ, (૪) વડહંસં,  
                  (૫) સામંત, (૬) સોરઠ.

(૬) નટ (૧) છાયાનટ, (૨) હમીર, (૩) કલ્યાણ, (૪) કેદાર,  
(૫) વિહાગડા, (૬) ચંમન.

રાગરાગિણીના વર્ગીકરણમાં તેણે જે મહાન સિદ્ધાંત સ્પષ્ટતાથી રજુ કર્યો તે એ હતો કે અમુક રાગ અને તેની રાગિણીઓમાં કંઈક સાદૃશ્ય અથવા સમાન લક્ષણો હોવાં જોઈએ. તેનાં વર્ગીકરણ ઉપરથી એ સ્પષ્ટ દેખાય છે કે તેણે પોતે એ સિદ્ધાંતાનુસાર કામ કર્યું છે. રેઝા ખરેખર એક શુદ્ધિશાળી સંગીતકાર હતો. હું ઈચ્છું છું કે અત્યારે એ જાતના સંગીતકારો આપણને મળે. આ ગ્રંથના એક બે મુદ્દાઓ ઉપર હું આપનું ધ્યાન ખેંચું છું, કે જે ઐતિહાસિક દૃષ્ટિએ મહત્વના છે...

શુદ્ધમેલ તરીકે ખિલાવલ મેલનો ઉપયોગ કરતો સૌથી પ્રથમ પ્રમાણભૂત ગ્રંથ નગમાત-ધ-આશાફી છે. આપ જાણો છો કે આધુનિક હિંદુસ્તાની સંગીતનો મૂળ મેલ આ ખિલાવલ જ છે. મેં પહેલા જણાવ્યું છે કે ખિલાવલ મેલ લગભગ યુરોપીયન 'સી'મેજરના સ્કેલને મળતો આવે છે. હું “લગભગ” સાલિપ્રાય કહું છું, કારણકે આપણા હિંદુસ્તાની શુદ્ધ મેલનો છઠ્ઠો સ્વર યુરોપીયન સ્કેલના છઠ્ઠા સ્વર કરતાં સહેજ ઉચો છે. મેં એ પણ નિર્દેશ કરી દીધો છે કે ઉત્તરહિંદના જૂના શુદ્ધ મેલોનું સ્થાન ખિલાવલ મેલે ક્યારે અને કેવી રીતે લીધું તે શોધી કાઢવું એ સંગીતના ઇતિહાસકારો માટે ઘણી મહત્વની વસ્તુ છે. અયોધ્યાના નવાબ અસફઉદ્દૌલાના વખતમાં નગમાત રચાયું હોય એમ જણાય છે. ગ્રંથકાર આપણને કહે છે કે આ ગ્રંથ તેણે મળી શકે તેટલા પોતાના વખતના ઉત્તમ સંગીતકારોની સલાહ લઈને લખ્યો હતો. આ કામ કદાચ તેણે નવાબનાં પ્રમુખપદે સંગીત પરિપક્વ બોલાવીને કર્યું હોય. અત્યારે પણ આપણા હિંદુસ્તાનમાં ગાયકોને નગમાતમાં આપેલાં રાગલક્ષણો ઉપયોગી થઈ શકે. આપણા માનવતા પ્રમુખ સાહેબ આ ગ્રંથની

નક્કલ મેળવવા લાગ્યશાળી થયા છે, અને તમે એ બાણીને રાજ્ય થશે કે તેઓથી એ નક્કલ પરિપક્વ બેટ આપવાના છે.

ત્યારે ઉત્તરદિંદમાં આ પ્રવૃત્તિ ચાલતી હતી ત્યારે પશ્ચિમ દિંદમાં પણ આવી જ ચળવળ શરૂ થઈ હતી. જયપુરના મહારાજ પ્રતાપસિંહદેવે (સાન્યકાળ ૧૭૭૬ થી ૧૮૦૪) પોતાના બધા પંડિતો અને ઉસ્તાદોની સલાહ બોલાવી તેમની સલાહ પ્રમાણે હિંદુસ્તાની સંગીત ઉપર એક પ્રમાણભૂત ગ્રંથ લખવાનો નિર્ધાર કર્યો. આ ગ્રંથનું નામ તેણે સંગીતસાર આપ્યું. આ પુસ્તકની લાંબી સમાલોચના અહિં કરવાની જરૂર નથી, પણ હું એટલી ટીકા કરવાની રજા લઉં છું કે મહારાજને આ કાર્ય માટે જે સાહિત્યકારો મળ્યા તે બહુ ઉંચી પંક્તિના હશે નહિં. આ ગ્રંથમાં ઘણા સંસ્કૃત ગ્રંથો વિશે ઉલ્લેખો કરેલા છે, ખાસ કરીને જ્વાકે, રતનાકર, દર્પણ, રાગમાલા, અનુપવિલાસ, પારિજાત ઇત્યાદિ. મહારાજ પ્રતાપસિંહના પંડિતોને પણ આમાંનો એક પણ ગ્રંથ સારી રીતે સમજાયો હોય એમ લાગતું નથી. આમ છતાં પણ આ ગ્રંથનું પોતાનું ખાસ મહત્ત્વ છે તેની હું ના નથી પાડતો. રાગના મહાન ગાયકોએ આપેલાં રાગલક્ષણો હાલ જે રાગો ગવાય છે તે બરાબર છે કે નહિં તેનો નિર્ણય કરવામાં બહુ મહત્ત્વની મદદ આપે તેવાં છે. પણ અહિં આ એક સાવચેતી આપને આપવી જોઈએ. સંગીત પ્રગતિશીલ કળા છે અને તેથી પ્રચારના સંગીતની યથાર્થતા અથવા કિંમતનો નિર્ણય કરવામાં શાસ્ત્રગૃહેષ્ઠ પંડિતે પોતે જ જે સિદ્ધાંત રજૂ કર્યો છે તેને અનુસરવું જોઈએ :—

અથવા લઘ્યપ્રધાનાનિ શાસ્ત્રાણ્યેતાનિ મન્વતે ।

તસ્માલ્લઘ્યવિરુદ્ધં યચ્છાસ્તં નેયં તદન્યથા ॥

સંગીતસારના તાલાધ્યાય વાલાધ્યાય અને નૃત્યાધ્યાય ને વાંચવાની મહેનત નિષ્ફળ નહિં જાય. આપણે ઉત્તર દિંદુસ્તાનના સંગીતની

ઐતિહાસિક સમાલોચનામાં આ ગ્રંથને તેનું યોગ્ય સ્થાન સંકેત્ય વિના આપવું નોંધ્યે. પોતાના જમાનાનાં બહુખરા ઉસ્તાદોના અભિપ્રાયોનો ગ્રંથરૂપે લેખિત સંગ્રહ કરી સાચવવાનો મહારાજનો પ્રયત્ન પ્રશંસનીય હતો. સંગીતસાર વિષે એ પણ નોંધવું નોંધ્યે કે તેનો શુદ્ધમેલ પણ ખિલાવલ હોય એમ દેખાય છે.

ઓગણીશમી સદીનો ખીન્ને અગત્યનો ગ્રંથ જેની નોંધ લેવી જરૂરી છે તે કૃષ્ણાનંદ વ્યાસકૃત સંગીતરાગકલ્પદ્રુમ છે. ગ્રંથકાર પોતાનું વર્ણન નીચે પ્રમાણે આપે છે.

દેવી વાકપતિમીશ્વરં ગણપતિં નત્વા હરિં મારુતિં  
સંગીતં ભરતેશમારુતિમતં સમ્યગ્ વિચાર્યાદરાત્ ।  
इन्द्रप्रस्थसमुद्रमवं विरचितं यत्तानसेनादिभिः  
तद् व्यक्तं प्रकरोति नादनिलयं श्रीरागकल्पद्रुमम् ॥  
પૌત્રોઽહમમરાનન્દ-વેદવ્યાસદ્વિજન્મનઃ ।  
પુત્રશ્ચ હીરકાનન્દ-વેદવ્યાસસ્ય ધીમતઃ ॥  
કૃષ્ણાનન્દમિવો વેદવ્યાસો નત્વા સરસ્વતીં ।  
રાગકલ્પદ્રુમં નામ કુર્વે પ્રન્થં સતાં મુદે ॥

આ ગ્રંથ કલકતામાં ઈ. સ. ૧૮૪૨ ના મે માસમાં પ્રસિદ્ધ થયો હતો. આવો જગ્ગરદસ્ત સંગ્રહ જેના પ્રયત્નથી હયાતીમાં આવ્યો તે લેખકના ખાંત અને ધૈર્ય માટે મને ખરેખર બહુ માન થાય છે. પુસ્તકના પ્રારંભમાં થોડાં પાનામાં જે સંસ્કૃત શાસ્ત્રીય ભાગ આપ્યો છે તેની તરફેણમાં ખાસ કાંઈ કહેવાનું નથી. તે ભાગમાં મી. વ્યાસ, રત્નાકર, દર્પણ, રાગમાળા અને ખીન્ન એક જે ગ્રંથોના સ્વરાધ્યાય અને રાગાધ્યાય નો માત્ર સંગ્રહ કરી મૂકી દે છે. આ પછી તેનું મુખ્ય કામ આવે છે. આ ભાગમાં પોતાના સમયમાં હિંદી

ભાષામાં રચાયેલાં મળ્યાં તેટલાં ઉત્તમ ગીતોનો સંગ્રહ કર્યો છે. લેખકે ગીતોના ફક્ત શબ્દો જ આપ્યા છે, પણ તેના સ્વરો આપ્યા નથી. તેથી આ સંગ્રહ ગાયકને બહુ ઉપયોગી થાય તેવો નથી; છતાં ગીતોના મૂળ શબ્દોનો તે સંગ્રહ હોવાથી ઉપયોગી થઇ પડે તેવો છે. કૃષ્ણાનંદનો શુદ્ધમેલ પણ ખિલાવેલ હોય એમ લાગે છે.

ઝોગણીશમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં આપણી સમક્ષ ખંગાલના મહાન વિદ્વાન અને સંગીતકાર રામ સર એસ. એમ. ટાગોરનો મૂલ્યવાન ગ્રંથ આવે છે. આ વિદ્વાને આપણા દેશના સંગીતાર્થે જે સેવા અને કાર્ય કર્યાં છે તે ઘણાં વર્ષો સુધી અત્રિતમ રહેશે. રામનાં પ્રકાશનો ઘણાં છે, અને તે બધાંની નોંધ અહિં લઈ શકાય તેમ નથી. ખંગાળ તેમના માટે સાચી રીતે મગરૂર છે. તેમનાં કેટલાંક પ્રકાશનો જેવાંકે, કંઠકૌમુદી, સંગીતસાર અને યંત્રક્ષેત્રદીપિકા વાંચવાથી જ તેની યોગ્ય કિંમત સમજાશે. ખીન્ને પણ એક ગીતમૂત્રસાર નામનો ખંગાળી ગ્રંથ છે તે કુચ્છિહારનાં મારા સર્જીત મિત્ર કૃષ્ણવંન બેનરજીનો રચેલો છે, અને ખાસ નોંધવા યોગ્ય છે. આ પુસ્તકમાં શ્રી. બેનરજીએ યુરોપીયન નોટેશન ઉપર બહુ જ કુશળતાથી સો મુપદ અને ખ્યાલ આપ્યાં છે.

આપણી પ્રાંતીય ભાષાઓમાં જે પુસ્તકો છેવટના બે કે ત્રણ દશકામાં પ્રસિદ્ધ થયાં છે તે વિષે હું કાંઈ વિવેચન કરવા નથી માંગતો; કારણકે તેમના ગુણદોષની ચર્ચા કરવા જતાં કાંઈને માફ લાગી જાય એવી તુલનાઓ કરવાની ફરજ પડે; અને તેથી વિરોધની લાગણી ઉદ્ભવે. વળી આ પુસ્તકોની સંખ્યા પણ એટલી મોટી છે કે તે પુસ્તકોની નિષ્પક્ષપાતી અને યોગ્ય સમાલોચના આપવી અશક્ય છે. આ પુસ્તકોએ પણ તેમની રીતે ઉપયોગી અને અગત્યની સેવા કરી છે. આ સાહિત્યે આપણા શિક્ષિત વર્ગને સંગીત તરફની બેદર-કારીમાંથી જગાડ્યાં છે; અને તેમનામાં સંગીત શીખવાની અને



ખીલવવાની ઈચ્છા ઉભી કરી છે. મારા અભિપ્રાય પ્રમાણે આ કાંધ યોગી સેવા ન કહેવાય પણ આપણા આ આધુનિક પ્રકાશનોમાં શુદ્ધિશાળી વાંચનારને એક વસ્તુની ઊણપ દેખાય છે. આમાંના ઘણાં પુસ્તકોનાં લેખકોમાંથી કાંઈએ અત્યારે ગવાતા હિંદુસ્તાની સંગીતના પાયામાં જે મહાન પદ્ધતિ છે તે સ્પષ્ટ રીતે ગ્રહણ કરી હોય તેમ દેખાતું નથી. આજે કાંઈ પદ્ધતિના મુશ્વેતો ચર્ચા કરવાનો મારો ઉદ્દેશ નથી. આપ બધાં જાણો છો કે સંગીતશિક્ષણની વ્યવસ્થિત પદ્ધતિના અભાવે સંગીતની મંતોપકારક પ્રગતિ ચંચાની થોડી જ વધી હોય છે. પોતે ઉપજાવી કાઢેલાં સ્વરલેખન ઉપર થોડીક અમંબદ્ધ ગીતરચનાઓ કરવાથી અને રાગોનાં લક્ષણો વિષે થોડીક ટીકાઓ કરવાથી મારા મત પ્રમાણે સંગીતપદ્ધતિની ખરી ખોટ પૂરાશે નહિં. આનાથી આગળ જવાની જરૂર છે અને આખી પદ્ધતિ જે સિદ્ધાંતો ઉપર રચાયેલી છે તે સિદ્ધાંતો પૂરેપૂરા સમજાવવા જોઈએ; અને રાગો અંદરથી કેવી રીતે સંકળાયેલા છે અને આખી યોજનામાં પ્રત્યેકનું શું સ્થાન છે તે પણ શુદ્ધિપાત્ર રીતે બતાવવું જોઈએ. આપણા નવા પ્રકાશનોમાં આની જ મોટામાં મોટી ખોટ છે. વળી આપણા હાલનાં લેખકો એ એક અગત્યની વસ્તુ પણ જૂલી જાય છે કે—અત્યારના જમાનામાં જે કાંધ લખવું અથવા કહેવું હોય તે તદ્દન સ્પષ્ટ અને નિખાલસ હોવું જોઈએ; અને વાંચક કે સાંભળનારનાં સમજણ, તર્ક, અને શુદ્ધિને ગ્રાહ્ય થાય તેવું હોવું જોઈએ, અને ત્યારે જ લોકો ધ્યાન આપે. તમે બધાં મારી સાથે સંમત થશો કે વાંચક વર્ગ ચકિત કરી નાખે તેવાં નહિં પણ પ્રકાશ પાડે તેવાં જ પુસ્તકોની કિંમત કરે છે.

છેવટનાં છ સૈકાના હિંદુસ્તાનના સંગીતના ઇતિહાસની ઉપર પ્રમાણે સમાલોચના કર્યા પછી આપણે હવે તે ઐતિહાસિક સમાલોચનાના મહત્વના મુદ્દાઓ ફરીથી જોઈ જઈએ. આપણે જોયું કે:—

(ક) જે પ્રાચીન સંસ્કૃત ગ્રંથકારો આપણે વિચારી ગયા તેમાંથી કાષ્ઠપિણ્ડ પિંડાવલ મેલને પોતાના શુદ્ધ મેલ તરીકે વાપરતો નથી.

(ખ) લગભગ બધા સંસ્કૃત અને ભાષાનાં લેખકોએ પોતાના રાગોનું વર્ણન કરવામાં વાસ્તવિક રીતે ખાર (જલ્દને જ ચોદ) સ્વરોનો ઉપયોગ કર્યો છે; અને વીણા ઉપર ફક્ત ખાર પડદા મૂકતા આવ્યા છે.

(ગ) સાધારણ રીતે આપણા પ્રાચીન ગ્રંથકારોમાં રાગોનો પરસ્પર વિવેક આરોહ, અવરોહ, અને વાદી સ્વરોથી કરવામાં આવેલો છે.

(ઘ) ઓછામાં ઓછા છેવટનાં પાંચસો વર્ષમાં આખા દેશનું સંગીત માત્ર એક પડ્મ ગ્રામના આધારે જ રચાયું હતું.

(ઙ) એક જ ગ્રામ એટલે પડ્મ ગ્રામમાં જ સંગીત મર્યાદિત થયેલું હોવાથી સંગીતના જૂના મેલમાં એટલા બધા મહત્ત્વના ફેરફારો થઈ ગયા કે જાતિમાંથી રાગો ઉત્પન્ન કરવાની પ્રથાનો નાશ કરવો પડ્યો. પંડિત શાર્દૂલ અને બીજાઓએ વિવરણ કર્યા પ્રમાણે આ પ્રથાના નાશથી એક ધ્રુવ પરિણામ આવ્યું અને તે એ કે કંઈનું સંગીત, વાદ્ય સંગીતના નિયંત્રણમાંથી મુક્ત થયું.

(ચ) દક્ષિણના પંડિતો વારંવાર ઉત્તરમાં અને ઉત્તરના પંડિતો દક્ષિણમાં જતા અને એક બીજાઓની રાગપદ્ધતિઓનો અભ્યાસ કરતા.

(છ) મુસલમાનોના દેશમાં આગમન પછી ઉત્તર હિંદુસ્તાનનું સંગીત ધીમે ધીમે પ્રાચીન સંસ્કૃત શાસ્ત્રોનો સંબંધ ગુમાવતું ગયું અને નવાં પરદેશી તરવોને વ્યવસ્થિત રીતે પોતાનામાં સમાવતું ગયું.

(જ) પ્રચારની સંગીતસામગ્રીને સંગ્રહ કરવાના, ફરીવાર ગોઠવવાના, એક સરખું એને વ્યવસ્થિત કરવાના અને આ રીતે આ બધી સામગ્રીને શુદ્ધિગ્રાહ્ય અને સરળતાથી સમજી શકાય તેવી પદ્ધતિનું રૂપ આપવાના પ્રયાસો લાંબા લાંબા અંતરે થતા દેખાય છે.

(ક) આ વ્યવસ્થાના કાર્યમાં દક્ષિણના પંડિતોએ પણ સમકક્ષીન રાજ્યો અને અમીરોની અનુજ્ઞાથી ભાગ લીધો હોય એમ દેખાય છે.

(ગ) આ દિશામાં છેવટનો મહાન પ્રયત્ન ઝોગણીસમી સદીના પ્રારંભમાં થયો હોય એમ દેખાય છે.

(ટ) છેવટનાં સો વર્ષમાં હાલના હિંદુસ્તાની સંગીત ઉપર પદ્ધતિસર સંસ્કૃત ગ્રંથ લખવાનો કોઈએ પ્રયત્ન કર્યો હોય તેમ દેખાતું નથી.

(ઠ) હાલના સમયમાં હિંદુસ્તાની સંગીતના વિદ્યાર્થીએ નીચેના સંગીતગ્રંથોને મોટાં સીમચિન્હ તરીકે ગણવાં જોઈએ:-

- (૧) લોચન કવિ કૃત રાગતરંગિણી
- (૨) પુણ્ડરીક વિકૃત કૃત સદ્રાગચંદ્રોદય
- (૩) " " રાગમંજરી
- (૪) " " રાગમાલા
- (૫) " " નર્તનનિર્ણય
- (૬) પંડિત ભાવભટ્ટ કૃત અનુપરત્નાકર
- (૭) " " અનુપવિલાસ
- (૮) " " અનુપાંકુશ
- (૯) હૃદયનારાયણ દેવ કૃત હૃદયપ્રકાશ
- (૧૦) મહમદ રૈઝાખાન કૃત નગમાત-ધ્વ-આશરી
- (૧૧) મહારાજ પ્રતાપસિંગ કૃત સંગીતસાર
- (૧૨) કૃષ્ણાનંદ વ્યાસ કૃત સંગીતકલ્પદ્રુમ

હવે, એ પ્રશ્ન ઉપસ્થિત થાય છે કે સંગીતપરત્વે અત્યારે આપણી શી સ્થિતિ છે? આ પ્રશ્નનો ઉત્તર બહુ સરળ છે અને તે આ છે. અવલોકન કરતાં આજે આપણને માલુમ પડે છે કે મુસલમાન ગવૈયાઓએ છેવટના પાંચસો વર્ષમાં

જે સંગીત દાખલ કર્યું છે તે જ આપણું ઉત્તર હિંદુસ્તાનનું ઉચ્ચ પ્રતિનું સંગીત. અત્યારે ઉપલબ્ધ જૂના સંસ્કૃત ગ્રંથો હવે ગંધનકર્તા રહ્યા નથી કારણકે અત્યારનું પ્રચારનું સંગીત તેમાંના ઘણા મહત્ત્વના મુદ્દાઓથી વિરુદ્ધ પડે છે. આ પ્રમાણે આપણા ગ્રંથો ચાલુ સંગીતની પ્રથા માટે અનુપયોગી થઈ જવાથી કુદરતી રીતે આપણે, આપણાં અગ્તાન, નિરક્ષર અને સંકુચિત મનવાળા ગવૈયાઓની દયા ઉપર આધાર રાખવો પડે છે. આપણા આધુનિક વિદ્વાનોએ આ અસંતોષકારક સ્થિતિનાં ઘણાં ગૌર-લાભો સ્પષ્ટ રીતે જોયાં છે. પણ પૂરતી મદદ અને સમવડના અભાવે આ પરિસ્થિતિને કેવી રીતે કમળમાં લેવી તેની તેમને સમજણ પડતી નથી. સારી કાર્યોપયોગી નવી સંગીતપદ્ધતિની પુનરરચના માટે આપણા હિંદુસ્તાની સંગીતમાં ઉત્તમ સામગ્રીની ખોટ નથી. દાખલા તરીકે:— સારી સંગીત પદ્ધતિ માટે ઉત્તમ શાસ્ત્રીય આધાર ઉપજાવવાને શુદ્ધિશાળી વિવેચકને નીચે જણાવેલા આપણા હિંદુસ્તાની સંગીતના સામાન્ય લક્ષણો સરળતાથી ધ્યાનમાં આવશે:—

(૧) છેવટના ત્રણસો કે ચારસો વરસના અરસામાં દેશના સંગીત શાસ્ત્રીયરૂપ આપતા વિવિધ ગ્રંથો પ્રચલિત મેલના બાર સ્વરોના આધારે રચાતા હોય એમ દેખાય છે.

(૨) આપણા પ્રાચીન અને અર્વાચીન સંગીત ગ્રંથકારો પ્રથમ જનક ઠાઠો નક્કી કરવાનો અને પછી તેમાં રાગોનું વર્ગીકરણ કરવાનો સિદ્ધાંત સ્વીકારતા હોય એમ દેખાય છે.

(૩) (૧) ઓડવ, (૨) પાડવ અને (૩) સંપૂર્ણ એ ત્રણ પ્રકારોમાં રાગોનું વર્ગીકરણ સર્વાનુમતે સ્વીકારાયેલું હોય એમ દેખાય છે.

(૪) સામાન્ય નિયમ તરીકે રાગ બનવા માટે મેલના બાર સ્વરોમાંથી ઓછામાં ઓછા પાંચ સ્વરોનો ઉપયોગ થયો હોવો જોઈએ.

(૫) કોઈ પણ રાગ એક સાથે મ અને પ બંને સ્વરો છોડી ન શકે.

(૬) અને, સાધારણ નિયમ તરીકે એક રાગમાં કોઈપણ એક સ્વર નામના કોમલ અને તીવ્રરૂપો એક સાથે ન આવી શકે; થોડાક અપવાદ સિવાય.

આવાં વધારે લક્ષણો અહીં આપવાની આવશ્યકતા હું નોતો નથી, કારણ કે, મારો અર્થ સ્પષ્ટ કરવા માટે આટલાં પૂરતાં છે. આપણા સદ્ભાગ્યે દક્ષિણ સંગીત પદ્ધતિ પણ લગભગ આ બધા જ નિયમો માન્ય રાખે છે, અને તેથી આપણી પદ્ધતિ માટે નવો શાસ્ત્રીય આધાર ઉપજાવવાની તકલીફ લેવાની જરૂર નહિં રહે. આપણી ઉત્તર સંગીત પદ્ધતિમાંના કોઈ પણ તત્વનો ત્યાગ કર્યા વિના આપણને અનુકૂળ પડે તેવા દક્ષિણના પ્રમાણભૂત ત્રિશોમાંથી આધારરૂપ તત્વો લઇને તે પાયા ઉપર આપણી સંગીતપ્રિય પ્રજા માટે સંગીતની ભવ્ય રચના ઉભી કરી શકીએ. અહિંઆ ગેરસમજૂત ન થવી જોઈએ. આપણે બધાં જાણીએ છીએ કે આપણી હિંદુસ્તાની પદ્ધતિ દક્ષિણ કે કર્ણાટકની પદ્ધતિથી સંપૂર્ણ રીતે સ્વતંત્ર છે. હું પોતે તો ઉત્તર-હિંદુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિનો આશક છું, અને ભક્ત છું. મેં તેનો હિંદુસ્તાનના ઉસ્તાદો નીચે રહી અભ્યાસ કર્યો છે. છતાં દક્ષિણની પદ્ધતિ તરફ મારું વજન તિરસ્કારનું નથી. હું પ્રમાણિકપણે એમ માનું છું કે હવે એ સમય આવી ચૂક્યો છે કે બ્યારે આપણા દેશની આ બે મોટી સંગીતપદ્ધતિઓમાં પરસ્પર સારા મુલાઓની આપણે થવી જોઈએ. અલગ રહેવાનો સમય હવે ગયો છે. ઉત્તર હિંદુસ્તાનની પદ્ધતિનાં પોતાનાં કેટલાંક વિશિષ્ટ લક્ષણો છે જે સુપ્રસિદ્ધ છે. જેવાં કે:-

(૧) અત્યારની ઉત્તરની પદ્ધતિનો શુદ્ધ અથવા મૂળભૂત મેલ બિલાવલ મેલ તરીકે ઓળખાય છે. દક્ષિણ પદ્ધતિનો મેલ કનકાંગી મેલ તરીકે ઓળખાય છે.

(૨) સામાન્ય રીતે જોનારને હિંદુસ્તાની મંગીત મોટે ભાગે ત્રણ રાગસમુદાયોમાં વહેંચાઈ ગયેલું દેખાય છે. (અ) રિ અને તીવ્ર ધ લેતા રાગો (આ) રિ અને કામળ ધ લેતા રાગો, (ઇ) ગ અને કામળ ની લેતા રાગો.

(૩) દરેક હિંદુસ્તાની રાગને પોતાનો વાદી અથવા મુખ્ય સ્વર હોય છે જેનો ઉપયોગ ઉત્તરનો કળાકાર વિશિષ્ટ રીતે કરે છે.

(૪) વાદી સ્વરના સ્થાન પ્રમાણે રાગોને પૂર્વ અને ઉત્તર એવા વિભાગોમાં બહેંચી નાખવામાં આવ્યા છે.

(૫) અમુક અમુક રાગો માટે દિવસ અને રાતના અમુક પ્રહરો નિયત કરેલા હોય છે. આમાં માનસિક અને શારીરિક ધર્મોના આધારે પ્રવર્તતી કાંઈ યોજના હોય એમ લાગે છે.

(૬) હિંદુસ્તાની પદ્ધતિમાં ત્રિમ મધ્યમ બહુ જ અગત્યનો ભાગ ભજવે છે. આનાથી ઠાઠની ગોઠવણી સરળ થાય છે એટલું જ નહિ પણ તે ગાનાર કે સાંભળનારને રાગનો સમય નક્કી કરવામાં મદદ કરે છે.

(૭) સૂર્યોદય અને સૂર્યાસ્ત વખતે ગાવાના રાગો સંધિપ્રકાશ રાગો તરીકે ઓળખાય છે. આ રાગો સાધારણ રીતે રિ અને કામળ ધ લેતા રાગવર્ગમાં આવે છે.

(૮) જે રાગોમાં ગ અને કામળ ની હોય છે તે રાગો મધ્યાહ્ન કે મધ્યરાત્રીએ ગાવાનાં હોય છે.

(૯) જે રાગોમાં રી, ધ, ગ અને તીવ્ર ની હોય તે સંધિપ્રકાશ રાગો પછી તરત જ ગાવાનાં હોય છે.

(૧૦) વાદી સ્વરમાં ફેરફાર કરવાથી સંખ્યાના રાગને સરળતાથી પ્રભાતના રાગમાં પલટી શકાય છે.

(૧૧) ઉત્તરહિંદુસ્તાનનાં ગવૈયાઓની રાગોમાં વિવાદી સ્વરો દાખલ કરી દેવાની પોતાની ખાસ રીતો હોય છે.

(૧૨) પૂર્વ રાગોનું સૌંદર્ય તેમના આરોહમાં હોય છે, ન્યારે ઉત્તર રાગોનું સૌંદર્ય અવરોહમાં હોય છે.

(૧૩) સંધિપ્રકાશ પહેલાંના રાગો ઝેટલે કે જે રાગો દિવસ અને રાતનાં ત્રીજા પ્રહરમાં ગવાય છે તે રાગો સા મ અને પ સ્વરો લગાવે છે અને આ રાગોમાં વાદી તરીકે આ ત્રણમાંનો એક સ્વર હોય છે.

(૧૪) સામાન્ય રીતે સાંજના સંધિપ્રકાશ રાગો એક સાથે ગ અને ની બન્ને છોડી દેતા નથી, અને સવારના સંધિપ્રકાશ રાગો રી અને ધ નો એક સાથે લાગ કરતા નથી.

(૧૫) હિંદુસ્તાની ગાયકો કણો, વિસ્તરો અને અલંકારો વાપરે છે તે ઘણી જાગતોમાં દક્ષિણનાં ગાયકો કરતાં જુદાં હોય છે. ઉત્તરનાં ગાયકોનાં ગમકો દક્ષિણના ગાયકોના ગમકો કરતાં જુદાં હોય છે.

(૧૬) ઉત્તરના સંગીતકારનું આલાપગાન દક્ષિણના આલાપગાનથી સહેલાઈથી જુદું પાડી શકાય છે.

(૧૭) ઉત્તરના સંગીતપ્રગંધોની રચના દક્ષિણ કરતાં જુદી હોય છે.

(૧૮) ઉત્તરની સંગીતપદ્ધતિમાં રાગોનાં કેટલાંક કલાત્મક મિશ્રણોની છૂટ આપવામાં આવે છે ન્યારે દક્ષિણ પદ્ધતિમાં આના માટે સ્થાન નથી.

(૧૯) ઉત્તર હિંદુસ્તાની સંગીતપદ્ધતિની તાલવ્યવસ્થા કર્ણાટકી સંગીતપદ્ધતિની તાલવ્યવસ્થા કરતાં ખાસ જુદી પડે છે.

(૨૦) ઉત્તરનો ગાયક રાગને માટે તાલનો ભોગ આપે છે ન્યારે દક્ષિણનો ગાયક આનાથી ઉધું કરતો દેખાય છે.

આનાંથી વધારે મુદ્દા આપવાની જરૂર હું જોતો નથી.

હવે અહિં આ આપ એ પ્રશ્ન પૂછશે કે દક્ષિણના ગ્રંથોના શાસ્ત્રીય આધારો ઉત્તર માટે કામમાં આવે તેવી સંગીત પદ્ધતિની કેવી રીતે રચના

ધર્મ શકે ? મારા માનવા પ્રમાણે આ બધું સહેલાઈથી થઈ શકે તેવું છે. દક્ષિણના પંડિત વ્યંકટ મખીએ જે કિંમતી કાર્ય કર્યું છે તે આપણને દોરવા માટે ઉત્તમ નમૂનારૂપ થઈ પડશે.

દક્ષિણના કથકારો પોતાની પદ્ધતિના આધાર તરીકે મેળના ખાર સ્વરોનો ઉપયોગ કરે છે અને તેજ સ્વરોનો ઉપયોગ ઉત્તરનાં સંગીતકારો પણ કરે છે. આ એક અનુકૂળ બાબત છે કાઠ અને શાગની રચનાના સિદ્ધાંતો પણ આપણા સરખાં જ છે. તેથી વ્યંકટ મખીએ ગણિતની દૃષ્ટિએ જે ચોક્કસ ખોતેર મેલકર્તા અથવા જનકમેલ નક્કી કર્યા છે તે તેનાં કારણો સાથે આપણને પણ ઉપયોગી થશે તેનાં કારણો એવા મેલ પ્રકરણમાં આપ્યા છે:—

નનુ દ્વિસપ્તતિમેલા ભવતા પરિકલ્પિતા: ॥૮૦॥

પ્રસિદ્ધા: પુનરેતેપુ મેલા: કતિચિદેવ હિ ।

દશ્યન્તે ન તુ તે સર્વેઽપિ તેન તત્કલ્પનં વૃથા ॥૮૧॥

કલ્પનાર્ગૌરવન્યાયાદિતિ ચેદિદમુચ્યતે ।

અનન્તા: સ્વલ મેદાસ્તે દેશસ્થા અપિ માનવા: ॥૮૨॥

તેપુ સાંગીતિકૈરુચ્ચાવચસંગીતકોવિદૈ: ।

યે કલ્પયિષ્યમાણાશ્ચ કલ્પ્યમાનાશ્ચ કલ્પિતા: ॥૮૩॥

અસ્મદાદિભિરજ્ઞાતા યે ચ શાસ્ત્રિકગોચરા: ।

યે ચ દેશીયરાગાસ્તદ્રાગ—સામાન્યમેલકા: ॥૮૪॥

યે નપન્તુવરાળ્યારળ્યકલચાણિપ્રમુખા અપિ ।

નાનાદેશીયરાગાસ્તદ્રાગસામાન્યમેલકા: ॥૮૫॥

સંગ્રહીતું સમુગ્રીતા એતે મેલા દ્વિસપ્તતિ: ।

તતશ્ચૈતેષુ વૈયર્થ્યશઙ્કા કિં કારણં ભવેત્ ॥૮૬॥



દક્ષિણ ઈલાકામાં પડિત વ્યંકટ મળી એક બહુ મોટા પ્રમાણ-  
સ્મૃત પડિત ગણાય છે. તેઓ બેશક એક શક્તિમાન લેખક હતા.  
ન્યાંસુધી સંગીતમાં વપરાતા સ્વરોની સંખ્યા બાર છે ત્યાંસુધી મેલકર્તા-  
ઓની સંખ્યા બોતેર કરતાં વધારે થઈ ન શકે તેનાં જે કારણો તેમણે  
આપ્યાં છે તે બાલુવા જેવાં છે:—

યદિ કશ્ચિન્ન દુર્નોતમેલેઽન્યસ્તદ્વિસપ્તતે: ॥ ૮૯ ॥

ન્યૂનં વાપ્યધિકં વાપિ પ્રસિદ્ધૈર્દાદશસ્વરૈ: ।

કરૂપયેન્મેલને તર્હિ મમાયાસો વૃથા ભવેત્ ॥ ૯૦ ॥

ન હિ તત્કરૂપને ભાલ્લોચનોઽપિ પ્રગલ્ભતે ।

તસ્માદયૈકપચ્ચાશદ્વર્ણા: સ્યુર્માતૃકામિથા: ॥ ૯૧ ॥

ન હીયન્તે ન વર્ધન્તે તથા મેલા દ્વિસપ્તતિ: ।

एवं सामान्यतो મેલા: પ્રોક્તા દ્વચધિકસપ્તતિ: ॥ ૯૨ ॥

હિંદુસ્તાની સંગીતપદ્ધતિના જનક ઠાકોની પૂરેપૂરી સંખ્યા તરીકે  
બોતેર મેલને સ્વીકારીને હવે આપણે બોતેર મેલોમાંથી ગણિતની દૃષ્ટિએ  
પૂર્ણ ઓડવ, પાડવ, અને અંપૂર્ણ રાગો ઉપબવવા લાવલદના  
અર્થોની પદ્ધતિને અનુસરીએ. લાવલદ કહે છે કે:—

રાગસ્તુ નવધા પ્રોક્તઃ પૂર્ણઃ સ્યાત્ સપ્તભિઃ સ્વરૈઃ ।

ષડ્ભિઃ પાડવસંજઃ સ્યાદૌડુવઃ પચ્ચભિર્ભવેત્ ॥ ૧૪ ॥

યથાર્થનામકાઃ પદ્ સ્યુર્મેદા ભાવપ્રમાપિતાઃ ।

પૂર્ણૌડુવકસંજસ્તુ પૂર્ણપાડવસંજકઃ ।

તથૌડુવકપૂર્ણઃ સ્યાત્ પાડવાદ્યસ્તુ પૂર્ણકઃ ॥ ૧૫ ॥

પાડવોડુવકશ્વાપિ તથોડુવકપાઢવઃ ।

પ્રોક્તો નવવિધો રાગઃ શ્રીજનાર્દનસૂત્રના ॥

(અનુપસંગીતવિલાસ રાગાધ્યાય)

અ્યારે આ રીત આપણે દરેક મેઝને લાગુ કરીશું ત્યારે તેમાંથી આપણને શક્ય તેટલા જન્ય રાગો મળશે. ઉત્તર હિંદુસ્તાનમાં અ્યારે ગવાતા રાગોનું વર્ગીકરણ કરવા માટે આ બોતેર ઠાઠમાંથી આપણને જેટલા જરૂરી હોય તેટલા જ પસંદ કરી પછીથી આખી પદ્ધતિનો રચના કરીએ.

આ પ્રમાણે તમે બેઠું શરૂશો કે આપણા ચાલુ હિંદુસ્તાની સંગીતને મળજીત પાયા ઉપર સ્થિર કરવાનું કાર્ય શક્ય અને સરળ છે; અને આ રીતે આ વિષયનો અભ્યાસ પણ સરળ થઈ પડશે. વળી, આમ કરવા છતાં પણ આપણે આપણા ઉત્તરના સંગીતનું પ્રત્યેક લક્ષણ સાચવી રાખીશું અને તે રીતે આપણી પદ્ધતિ દક્ષિણની પદ્ધતિથી જુદી રહે તેવી સ્થિતિમાં પણ રાખી શકીશું. આ બોતેરમાંથી હું તો ફક્ત દશ લોકપ્રચલિત મેલો (જનક મેલો) પસંદ કરે. અને આપણા હાલનાં બધા ચાલુ રાગોનું તેમાં વર્ગીકરણ કરે. રાગોનું વર્ગીકરણ કર્યો પછી બીજું પગલું એ લારાય કે ક્રમપૂર્વક આમાના પ્રત્યેક રાગ લઈ તેનું વિગતવાર વર્ણન કરવું અને તેનાં બેઠક લક્ષણો આપવાં; અને આ સાથે પ્રાચીન ગ્રંથકારોને આ રાગો માટે જે કાંઈ કહેવાનું હોય તે પણ આપી શકાય.

અહિં તમે મને સ્વભાવિક રીતે પૂછશો કે આ બધું શી રીતે, ક્યારે અને કાણ કરે? આ પ્રમાણે બધું કરવાનો મેં પ્રયત્ન કર્યો છે અને મારા પ્રયાસોના પરિણામો મેં **લક્ષ્યસંગીતમ્** નામના મારા સંસ્કૃત ગ્રંથમાં પ્રકાશિત કર્યા છે. આ પુસ્તક મેં બહુ જ સરળ સંસ્કૃત શૈલીમાં લખ્યું છે, અને તેનો વિષય સંસ્કૃત ન જાણનારાઓને પણ

પૂરેપૂરો મુગમ થાય. તેટલા માટે મેં મરાઠીમાં વિસ્તૃત ટીકા લખી છે. આ ટીકાનાં લગભગ ૧૫૦૦ પાનાં જેટલા ત્રણ ગ્રંથો પ્રસિદ્ધ થઈ ચૂક્યા છે.\* આ પુસ્તક ગ્રંથકૃતમાં લખવાનો ઉદ્દેશ પાંડિત્ય બતાવવાનો કે વાંચક વર્ગ ઉપર તેને એક પ્રાચીન ગ્રંથ તરીકે ઠોકી બેસાડવાનો નથી, પણ દેશના બધા ભાગના કેળવણેલા હિંદીઓ તેનો લાભ લઈ શકે તેટલા માટે જ. તે પુસ્તક ગ્રંથકૃતમાં લખવામાં આવ્યું છે. આ હકિકત પુસ્તકનું મુખપૃષ્ઠ જોવાથી જ સ્પષ્ટ થઈ જશે. આ પુસ્તકને કર્તાનું નામ આપ્યા વિના પ્રસિદ્ધ કરવાનો હેતુ એ હતો કે વાંચકવર્ગ વધારે જૂથથી તેના ઉપર વિવેચન કરી શકે; મેં માફ નામ આપ્યું હોત તો કદાપિ તે વર્ગ તેટલી જૂથથી વિવેચન ન કરત! આ ઉપરાંત બીજો ઉદ્દેશ એ પણ હતો કે આવા સ્વતંત્ર વિવેચનમાંથી જે કાંઈ ભૂલો અથવા ખામીઓ પ્રકાશમાં આવે તે ભૂલોને આ ગ્રંથની ટીકામાં સુધારવાની તક મળે. આ ગ્રંથોની સ્થાનિક પત્રોમાં સારી સમાલોચના આવી છે, અને આ વિષય સમજનારાઓમાં તે ગ્રંથની કિંમત અંકાતી ગય છે. જુદાજુદા રાગોનાં લક્ષણો વિષેના નિયમો અને તેમને ગાવાની રીતના જુદાજુદા વર્ણનોને લોકોમાં વધારે પ્રચલિત કરવા, મેં સેંકડો સરળ સા રી.ગ.મ અને લક્ષણગીતો તૈયાર કર્યા છે; અને ગંગીતના વિદ્યાર્થીઓને તેનો લાભ સરળતાથી મળી શકે તે માટે આ બધાંને ગ્રંથાકારે તેમની મૂળ કિંમતે બજારમાં મૂક્યાં છે. હાલમાં ગવાતા રાગોનું યથાર્થ અને વિશ્વસનીય સ્વરૂપ આવે તેટલા માટે આ ગીતોની રચનામાં, હું ઉત્તમ ગાયકો પાસેથી જે રાગો શીખેલો તેમને જ નમૂના નરીકે વાપર્યાં છે; અને ફક્ત તેમાં જ્યાં આવશ્યક હોય ત્યાં જ થોડાક સુધારા કર્યા છે. આમાંના કેટલાંકગીતો તો લોકપ્રિય થઈ ચૂક્યાં છે; અને એ પણ સમયનું શુભચિન્હ છે કે ગવૈયાઓના વર્ગમાં પણ આ ગીતોને આદર મળ્યો છે. “લક્ષ્યસંગીતમ્”માં અને

\* ગ્રંથો ભાગ પણ પ્રસિદ્ધ થઈ ચૂક્યા છે. અનુવાદક.

“હિંદુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિ” નામના તેના ટીકાત્રયોમાં વર્ણવેલી પદ્ધતિપ્રમાણે સંગીત શિક્ષકો તૈયાર કરવાને માટે મેં કેટલાક સારા કંઠવાળા ખાસ વિદ્યાર્થીઓને તૈયાર કરવા માંડ્યા છે; અને મને આશા છે કે હિંદુસ્તાની સંગીતના અભ્યાસ અને શિક્ષણ સરળ અને અવશ્યિત કરવા માટે મેં છાંદગીભર નમ્રભાવ જે તત્કાલ પૂરતો નિઃસ્વાર્થ પ્રયત્ન કર્યો છે તે સફળ થશે.

હવે હું આપમાંના જેઓએ આ પુસ્તક નથી વાંચ્યું તેમને મારી રચેલી પદ્ધતિનો ટુંકા પણ પૂરો ખ્યાલ આપવાની રજા લઉં છું. રાગોનાં મુખ્યધર્મોને બાદ ન આવે તેવા અમૂખ્ય રંજક સ્વરમૂળોનો શક્ય છે; છતાં પણ આપ સંમત થશો કે આપણા હિંદુસ્તાની ગવૈયાઓ લગભગ ખસેા વિવિધ રાગો ઉપરાંત વધારે રાગો ગાતાં માત્રુમ પડતાં નથી. આ રાગોને લખને મેં પંડિત વ્યકંટમખીના ચતુર્દેહીપ્રકાશિકામાં આપેલા બોતેરજનક મેલ અથવા ઠાકોનો ઉપયોગ કરી તેમાંથી હિંદુસ્તાની રાગો માટે સરળતાથી જનકમેલ તરીકે વાપરી શકાય તેવા માત્ર દશ પસંદ કર્યાં. હું તમને એ પણ જણાવી દઉં કે આ વિદ્વાન પંડિતે પણ તેમના વખતના દક્ષિણના રાગોનું વર્ગીકરણ કરવા માટે તેમાંના ઓગણીશ મેલ જ પસંદ કર્યાં હતા. મેં જે દશ ઠાકો પસંદ કર્યાં તે નીચે પ્રમાણે છે:-

- |                   |         |
|-------------------|---------|
| (૧) શાન્તકલ્યાણ   | યમન.    |
| (૨) ધીરશંકરામરણ   | વિલાવલ. |
| (૩) હરિકેદારગૌઠ   | સ્વમાજ. |
| (૪) માયામાલવગૌઠ   | મૈરવ.   |
| (૫) કાશીરામક્રિયા | પૂર્વી. |
| (૬) ગમક્રિયા      | મારવા.  |

(૭) શ્રીરાગ	કાફી.
(૮) નારીરીતિગૌઠ	આસાવરી.
(૯) જનીતોડિ	મૈરવી.
(૧૦) રૈવપંતુવરાઝી	તોડી.

પછી મેં દશ ઠાઠામાંનાં એક અથવા બીજા ઠાઠ નીચે બધાં રાગોતું વર્ગીકરણ કર્યું, અને આ પ્રમાણે વર્ગીકરણ કરવામાં જનક ઠાઠ અને તેની નીચે મૂકવાના રાગોમાં રહેલું સામ્ય ધોરણ રૂપે સ્વીકાર્યું. ઉદાહરણ તરીકે, હુમીર, કેદાર, કામોદ, રયામ ઇત્યાદિ અને એને મળતા બીજાં રાગો કે જેમનામાં યમન ઠાઠની સાથે સ્પષ્ટ સામ્ય છે, તેમને યમન ઠાઠ નીચે મૂક્યા. આ જ પ્રમાણે, શ્રી, જેતા-શ્રી, ટંકી, પૂરીયા-ત્રનાશ્રી, માલવી, ગૌરી ઇત્યાદિને પૂર્વીઠાઠ નીચે મૂકવામાં આવ્યા; ત્યારે, કાલીંગડા, ગુણકી, જોગી, રામકલી વગેરેને ભૈરવઠાઠ નીચે મૂકવામાં આવ્યા. આ આશ્રુ વર્ગીકરણ સંગીતકલ્પદ્રુમાંકુર નામના ગ્રંથમાં નીચે જણાવેલા દશ શ્લોકોમાં બહુ કુશળતાથી અને સંક્ષિપ્તતાથી વર્ણવેલું છે. આ ગ્રંથ લક્ષ્યસંગીતનો સંક્ષેપ છે. ઉત્તર હિંદુસ્તાની સંગીતને વ્યવસ્થિત કરવાના કાર્યમાં મારા માનનીય સહાયક નિઝામ સરકારના આશ્રિત પ્રસિદ્ધ સંગીત વિદ્વાન પંડિત અખાતુલસીની આ કૃતિ છે. ઉપર જણાવેલા દશ શ્લોકો નીચે પ્રમાણે છે:-

મેલાઃ સ્યુર્દશ ગીતિપદ્ધતિગતાઃ કલ્યાણવેલાવલૌ

સ્વમ્માજા હ્યથ મૈરવસ્તદનુગા મૈરવ્યથાસાવરી ।

તોડી પૂર્વ્યથ મારવા બહુમતા કાફીતિ રાગાઃ ક્રિયા-

સૌકર્યાદિહ વૈણિકૈરમિહિતાઃ શ્રીશાવતારા ઇવ ॥

मेले कल्याणनाम्नि प्रभवति यमनः शुद्धभूपौ हमीरः  
 श्यामच्छायानटोऽयं विलसत इह कामोदकेदारसंज्ञौ ।  
 हिंदोलो मालवश्रीस्तदनु यमनिका गौडसारंग एवं  
 प्रख्याताश्चन्द्रकान्तप्रभृतय इतरेऽप्यत्र वै जन्यरागाः ॥ २  
 मेले वेलावलीये विहगककुम्भपाहाडिकादेशकाराः  
 शुक्ला नटोऽथ दुर्गा तदनु निगदिता देवगिर्येव माडः ।  
 सर्पदा शंकरोऽसावपि च गुणकरिर्नाम हंसध्वनिश्च  
 लच्छाशाखश्च हेमप्रभृतय इह संकीर्तिता जन्यरागाः ॥ ३  
 खम्भाजाभिधमेलके सुमधुरा झिझुटिका सोरठी  
 खम्बावत्यथ देशकस्तिलककामोदोऽथ रागेश्वरी ।  
 दुर्गा चापि तिलंगिका जयजयावती च नारायणी  
 गौडोऽथो बडहंसकश्च कथिता नागस्वरावत्यपि ॥ ४  
 मेले भैरवनामकेऽप्यथ कलिंगो मेघरंजन्यथो  
 सौराष्ट्री किल योगिनी गुणकली सा रामकली पुनः ।  
 बंगालः शिवभैरवश्च ललितायुक् पंचमोऽह्रीरिका  
 गौरी चापि हिजेजकोऽप्यथ च सावेरी विभासादयः ॥ ५  
 मेले पूर्व्यभिधानके प्रकथिता गौरी च रेवा पुनः  
 मालव्यप्यथ सा त्रिवेण्यथ च जैतश्रीश्च टंकी तथा ।  
 वासन्ती परजाभिधा प्रकथिता पूर्याधनाश्रीरथ  
 श्रीगगश्च विभासदीपकमुखा रागास्तदुत्पत्तिकाः ॥ ६  
 मेलेऽस्मिन् मारवारव्ये श्रमदुरधिगमे पूरिया संमतेयम्  
 तत्रैवैषा प्रसिद्धा विलसति ललिता सोहनी मालिगौरा ।

મેંતારા સાજગિર્યપ્યથ તદનુવરાટી ચ જૈત્રો વિમાંસઃ  
 સન્ન્યન્યે પંચમાઘસ્તિહ સ્વલ્લુ વહ્વો મદ્દિહારાદયોઽપિ ॥ ૭  
 કાફી ધાન્યશ્ચ પીલુસૈન્ધવિવનાશ્રીદેશિવાર્ગાશ્ચરી—  
 મૂહામીમપ્લાસિકાશ્ચ પટ્મંજર્યપ્યથો ઽ ડુણકઃ ।  
 નીલામ્વર્યથ હંસકંકણિશહોગામેઘમહારકાઃ  
 મુગ્રાહી ચ હુસેનિનાયકિવહારામવ્યમાઘાદયઃ ॥ ૮  
 મેલે ચાસાવરોચેઽપ્યતિરુચિરતરે જૌનપૂરી તથૈવ  
 ગાન્ધારો દેવપૂર્વસ્તદનુ ચ કથિતા મૈરવી સિન્ધુપૂર્વા ।  
 અઢ્ઢાળો દેશિકેયં પુનરથ દરવાર્યેવ કર્ગાર્ઠસંજ—  
 શ્વૈવં ચાન્યે સ્વઢાઘા દ્વહ કિલ્લ વહ્વઃ કીર્તિતા જન્યરાગાઃ ॥ ૯  
 મેલે મૈરવિકાઠ્ઠવયેઽતિમધુરેઽસ્મિન્ માલકોશિરંતથા  
 મૂપાલોઽથ ધનાશ્રિકા તદનુ જંગૂલોઽપ્યથો મોટકી ।  
 સામન્તોઽપિ ચ શુદ્ધપૂર્વક દ્વહ પ્રોક્તસ્તથા શીલ્કો  
 રાગાશ્ચાત્ર વસન્તપૂર્વકમુસ્વાર્યાઘાત્તુ જન્યાઃ સ્મૃતાઃ ॥ ૧૦  
 તોડીમેલે તોડીમેદા વહ્વોઽપિ ગુર્જરીપ્રમુસ્વાઃ ।  
 મિન્નૈકમૂલ્તાની મેલં સાર્થં વિતન્વતી નૃન્મ ॥ ૧૧

મુંદરૂતમાં લખાયેલો હોઈ, ધ્રુવા મંગીતપ્રિય લોકોને અડચામુ  
 આવે તેથી આ ૪ લેખકે દિંદીમાં “રાગચંદ્રિકાસાર”  
 નામનું પુસ્તક લખ્યું છે જે મુંદરૂતમાં લખેલા રાગચંદ્રિકાનો લગભગ  
 અનુવાદ છે. આ પ્રમાણે આખી પદ્ધતિનું ખોખું તૈયાર કર્યા પછી  
 મેં મારું ધ્યાન બીજા વિવિધ જન્યરાગોના ભેદક લક્ષણો તરફ આપ્યું.  
 આ લક્ષણો મંદોપમાં મેં “લક્ષ્યસંગીતમ્” માં આપ્યાં છે, અને તેની

વિસ્તારથી ચર્ચા “ હિંદુસ્તાનીસંગીતપદ્ધતિ ” માં કરી છે. તેમાં મેં પુષ્કળ ઉદાહરણો પણ આપ્યાં છે કે જેથી સાધારણ શુદ્ધિનો પણ સંગીતપ્રેમી અને આવશ્યક ધીરજવાળો વિદ્યાર્થી વિવિધ ઠાઠો નીચે આવતા જન્યરાગોને ચોકસાઈથી ભુલ્યાં પાડી શકે અને ગોઠવી શકે.

સાધારણ રીતે, રાગોમાં બેઠ, દરેકનાં મુખ્ય લક્ષણો આપીને કરવાનો નિયમ સાચવ્યો છે. આ લક્ષણો નીચે પ્રમાણે છે:-

- (૧) રાગ ઓડવ, પાડવ કે સંપૂર્ણ છે ?
- (૨) આ રાગ ગાવા માટે યોગ્ય સમય કયો છે ?
- (૩) કયા સ્વરો તે છોડી દે છે ? અને તે સ્વરો આરોહમાં છોડે છે કે અવરોહમાં ?
- (૪) રાગના વાદી અથવા મુખ્ય સ્વરો કયા છે અને તેના સંવાદી સ્વર કયા છે ?
- (૫) રાગોના વિસ્તારમાં કયા અનુવાદી ( વાદી અને સંવાદી સ્વરોથી ધતર ) સ્વરોનો કેવી રીતે ઉપયોગ કરવાનો છે ?
- (૬) રાગનું સૌંદર્ય પૂર્વાંગ કે ઉત્તરાંગમાં છે અને વળી આરોહ કે અવરોહમાં છે ?
- (૭) રાગો ગાવામાં કયી ભૂલોથી બચવું જોઈએ ?
- (૮) બહુ નજીક નજીકના રાગોમાં કેવી રીતે સહમતાથી બેઠ કરવો ? જેવાં કે શ્રી અને ગૌરી, જૈતાશ્રી અને પૂરિયાધનાશ્રી, આસાવરીઅને જૌનપુરી, દેશી અને દેવગાંધાર, ત્રિવેણી અને ટંકૌ, મારવા અને પૂરિયા, મઠિયાર અને મંચાર, ઐરવ અને રામકલી, મીમપલાસી અને ધનાશ્રી, કાફી અને સિન્દુરા, ત્રિહાગ અને શંકરા, દેશ અને સોરઠ ઇત્યાદિ.



આ ઉપરાંત, પ્રહ, ંસ, ન્યાસ, અને વિશ્રાન્તિસ્થાન બતાવીને રાગોના પ્રસ્તાર વિષે સામાન્ય સૂચનાઓ આપવામાં આવી છે. વળી તે ઉપરાંત રાગોની પકડ પણ બતાવવામાં આવી છે: જેમકે, પૂર્વી દર્શાવવાને માટે “ નિ, સારંગ, મગ” અથવા પૂરિયા રાગદર્શાવવાને માટે “ સાનિધનિ ઇત્યાદિ. વળી, આ પ્રસ્તાર દર્શાવવા માટે લાંગા ઉદાહરણો આપવામાં આવ્યાં છે જેથી રાગો શુદ્ધ રીતે સૌંદર્યથી અને માધુર્યથી ગાઈ શકાય અને વિસ્તારી શકાય.

ટુંકામાં, રાગો અત્યારે ગવાય છે તે પ્રમાણે તેમને ચોક્કસાધથી નિશ્ચિત રીતે અને સંપૂર્ણતાથી નોંધવા માટે મારાંથી બનતું મેં કર્યું છે; અને રાગોના અભ્યાસ અને ગાન તો થોડીક સરળ બતમહેનતથી થઈ શકે. આપણા અત્યારના અજ્ઞાન ગર્વયાઓની શિક્ષણપદ્ધતિ અશાસ્ત્રીય છે કારણ કે તે અવ્યવસ્થિત છે; અને તેથી તે કેળવણી પામેલા વિદ્યાર્થીને બહુ આછા લાગતી નથી. વળી તે બિનજરૂરી રીતે લાંબી અને કંટાળા ભરેલી તથા સ્થાયી પરિણામો ન આપે તેવી છે. આ બધામાંથી મેં સંગીતને બચાવવા પ્રયત્ન કર્યો છે. લક્ષ્યસંગીત અને હિંદુસ્તાની સંગીતપદ્ધતિની મદદથી અભ્યાસ કરનાર વિદ્યાર્થી ઓછામાં ઓછું આટલું તો મેળવશે: સંગીતનો દૃઢ અને નિશ્ચળ પાયો ! અને ગાયનના કામમાં પૂર્ણતા અને સૌંદર્ય પ્રસંગ મળે ઉત્તમ ગાયકોને સાંભળવાથી તે મેળવી શકશે. આ પદ્ધતિના દરેક વિદ્યાર્થી માટે ચોક્કસ સ્વરજ્ઞાન ઉપર એક આવશ્યક વસ્તુ તરીકે બાર મૂકવામાં આવે છે. આને માટે પૂરતી સામગ્રી મારી કૃત્રિક પુસ્તકમાલિકાની સ્વરમાલિકામાં આપેલી છે. આવું ચોક્કસ સ્વરજ્ઞાન મેળવ્યા પછી માધુર્ય અને સૌંદર્ય સરળતાથી મેળવી શકાય છે.

લક્ષ્યસંગીત સૂત્ર ગ્રંથ જેવો છે અને તે કરવાનો ઉદ્દેશ એ છે કે તે સહેલાઈથી ઓડે કરી શકાય. રાગકલ્પદ્રુમાકુર, રાગચંદ્રિકા અને ચન્દ્રિકાસાર જેવા ગ્રંથોનો પણ આ જ ઉદ્દેશ છે. મારા

મિત્ર આપણા પ્રમુખ ઠાકુર. એમ. નવાળ અલિખાન સાહેબને મારી વર્ગીકરણની રીત પસંદ પડવાથી તે રીત લોકપ્રિય બનાવવા મેં રચેલી પદ્ધતિનો ઉત્તર હિંદમાં પ્રચાર કરવા તેમણે ઉર્દુમાં 'મારફત-ઉલ-નગમાત' નામનો ગ્રંથ રચ્યો છે; કારણ ત્યાંની મુખ્ય ભાષા ઉર્દુ છે. આ ગ્રંથમાં એ પદ્ધતિ આવી બાંધ છે, અને મને કહેતાં બહુ આનંદ થાય છે કે આ ગ્રંથની ખીજ મોટી આવૃત્તિ નીકળી છે. જેમને સંસ્કૃત કે ઉર્દુ નથી આવડતું તેમને પણ આ પદ્ધતિનો લાભ મળે તેટલા માટે મારા કેટલાક મિત્રોએ આ પદ્ધતિના પ્રથમ ભાગનો ગુજરાતીમાં અનુવાદ કર્યો છે, અને ખીજ અને ત્રીજા ભાગનાં ભાષાંતર પણ થઈ રહ્યાં છે.\* વળી, દક્ષિણવાસી સંગીતપ્રેમીઓનું ધ્યાન પણ આ પુસ્તકો તરફ ખેંચાયું છે એ મારા માટે મોટા સંતોષની વાત છે.

આ પ્રમાણે એક ધૂળશ્રામ ઉપર ઉત્તર હિંદુસ્તાનના સંગીતની વ્યવસ્થા કરવાનો પ્રયાસ કરીને અને આ આખી પદ્ધતિને છેવટનાં નવ કે દશ વર્ષમાં બહોર મતની કસોટીએ ચઢાવ્યા પછી હું એટલું કહી શકું છું કે, આ પદ્ધતિ ઠીક ઠીક કામમાં આવે તેવી છે, અને બ્યારે આપણું સંગીત બહુ અસંતોષકારક સ્થિતિમાં આવી પડ્યું હતું તેવે સમયે તેને આ પદ્ધતિ આવશ્યક સ્થિરતા આપી શકી છે.

આ બધી વિગતો તમારી સમક્ષ રજુ કરવામાં મારો ઉદ્દેશ મારી જાતની બહોરખબર કરવાનો અથવા મારી તત્તુડી બજાવવાનો નથી; પણ ફક્ત એટલો જ સંરળો ઉદ્દેશ છે કે આ મારા પ્રયાસને આંખ નિષ્ણાતોનાં પ્રામાણિક અને નિષ્પક્ષપાત વિવેચનોનો લાભ મળે. હું આપને ખાત્રી આપું છું કે મારી ભૂલો સંધારવાને અને સૂચનાઓ મેળવવાને હું સદાયે તૈયાર છું, કારણ કે, આવાં વિવેચન

---

પહેલા ભાગનો ગુજરાતી અનુવાદ દુર્લભ છે; આજળના ભાગનો ગુજરાતી અનુવાદો હજી પ્રગટ થયા નથી.

અનુવાદક

અને સૂચનાઓ, મેં જે કાર્ય માંથી લીધું છે તેમાં મદદરૂપ છે. મારા જીવનનો મુખ્ય ઉદ્દેશ કળાઓની આ શિરોમણિ કળાને તેની અધ્યમ સ્થિતિમાંથી ઉગારવાનો છે, અને કાંઈ અંગત લાભ મેળવવાનો નથી. હું હંમેશા મારા ટીકાકારોને આવકાર આપતાં આવ્યો છું અને તેમને મારા હિતકર્તાઓ માનું છું.

આપણા ઉત્તર હિંદુસ્તાનના સંગીતના પુનર્જીવનકાર્યમાં આ મેં પ્રથમ પગલું ભર્યું છે અને પરિણામે મારા પ્રયાસને ઠીકઠીક સફળતા મળી છે. મારે માટે એ આનંદની વાત છે કે હું મારી પછીના કાર્યકર્તાઓ માટે એક નમૂનો તૈયાર કરવા શક્તિમાન થયો છું. આ નમૂનાને તેઓ સુધારશે અને સંપૂર્ણ કરશે; અને મને પૂરેપૂરી આશા છે કે થોડાક વર્ષમાં આપણા સંગીતના શિક્ષણની સરળ પદ્ધતિ હયાતીમાં આવશે, અને આ પ્રમાણે લોકશિક્ષણમાં તેનો ઉપયોગ થઈ શકશે. અને ત્યારે જ હિંદુસ્તાનની મહત્ત્વાકાંક્ષા પરિપૂર્ણ થશે, કારણકે ત્યાર પછી જ હિંદીઓ યુનિવર્સિટીઓના અભ્યાસક્રમમાં સંગીત લખાવ કરાવી શકશે અને એ રીતે સંગીતનું શિક્ષણ સર્વસાધારણ અને સાર્વત્રિક થશે; અને જે પરમાત્માની કૃપા હશે તેા ઉત્તર અને દક્ષિણ બન્ને સંગીતપદ્ધતિઓનો સમન્વય થશે; અને આ પછી આખા રાષ્ટ્ર માટે રાષ્ટ્રીય સંગીત હયાતીમાં આવશે અને આપણી અંતિમ મહત્ત્વાકાંક્ષા પૂરી થશે. કારણ કે ત્યારે જ આ મહાન પ્રગ્ન એક જ ગીત ગાતી થશે! એકવાર સંગીતની પદ્ધતિ હયાતીમાં આવી, પછી જ શિક્ષણ આપવાનાં દારો આપોઆપ ઉદ્ભવશે, અને પછી સંગીતનું દરજ્જાત શિક્ષણ આપવાનું પણ આપોઆપ થઈ આવશે. સહેલાં પાઠ્યપુસ્તકો અને ક્રમિક પુસ્તકમાળાઓ લખવાનું કાર્ય પણ દ્વંદ્વા સમયમાં થઈ જશે. આ બાબતમાં આશાવાદ અસ્થાને નથી, કારણ કે મને ઘણી ઉંચી આશાઓ છે કે બનારસમાં નવી રચનાઓલી સિદ્ધ યુનિવર્સિટીમાં સંગીતનો જુદો વિદ્યાવિભાગ રાખવામાં આવશે અને આ પ્રમાણે, સંગીતશિક્ષણ આપવાનું કાર્ય ઝડપથી આગળ વધશે.

આ પ્રતિનિધિત્વવાળી પરિષદ આગળ મારી પદ્ધતિ મૂકવાનો ઉદ્દેશ આપ બધા પ્રતિનિધિઓનું મારા અપૂર્ણ નમૂના તરફ ધ્યાન ખેંચવાનો અને તેને પૂર્ણ કરવામાં મદદ શોધવાનો છે; જેથી યુનિવર્સિટી માટે તે વખતે આપણી પાસે જે વ્યવસ્થિત પદ્ધતિ તૈયાર હોય તો યુનિવર્સિટીનું કામ સરળ થઈ પડે.

હું આ વ્યાખ્યાન પૂરું કરું તે પહેલાં આ પ્રસંગે આપણા ઉદાર રાજ્યકર્તા મહારાજ સાહેબ ગાયકવાડનો અત્યંત આભાર માનું છું. તેઓશ્રી આ વિષયમાં બહુજા ઉંડો રસ લે છે અને આ અધોગતિએ પહોંચેલી કળાના પુનર્જીવનના કાર્યમાં આપણને બધાને આ પરિષદમાં પ્રતિનિધિઓ તરીકે ભેગાં કરી આખા હિંદુસ્તાનને તેમના આભાર નીચે મૂક્યું છે, અને જનસમાજમાં સંગીતશિક્ષણની કેટલી અમૂલ્ય કિંમત છે તે દેખાડી આપવામાં પ્રથમ પગલું ભર્યું છે. મારી એવી પ્રાર્થના છે કે આપણાં બીજા દેશી રાજ્યો પણ આની કિંમત સમજશે, અને આ આખી ચળવળમાં પોતાનો સહકાર આપશે, અને ભવિષ્યમાં આ પરિષદને પોતાના રાજ્યમાં આમંત્રશે, અને આ પ્રમાણે, પ્રયત્નોના એકીકરણથી સંગીતને લોકશિક્ષણ બનાવવાનું આપણું છેવટનું ધ્યેય પરિપૂર્ણ થશે.

આ શબ્દો સાથે, સન્મારીઓ અને સદ્ગૃહથો ! હું મારું વ્યાખ્યાન પૂરું કરું છું..

ॐ તત્સત્

વિ. ના ભાતખંડ

# વિશેષ નામો અને વિશિષ્ટ ઉલ્લેખોની અકારાદિ

## અ નુ ક મ છી

[ સંખ્યા પૃષ્ઠાંક સૂચવે છે. ]

અંશ	૭૩.	અમીર ખુશરૂ	૧૫,૧૬,૧૮,૨૮.
અકબર	૨૭,૨૯,૩૦, ૩૧,૩૨,૩૩, ૩૪,૩૭.	અલાઉદ્દીન, સુલ્તાન	૧૪,૧૫,૨૮.
અંગ્રેજી યુગ	૪.	અર્લી હિસ્ટ્રી ઓફ ધી ડેક્કન	૧૯.
અજ્ઞાન ગવૈયા		અર્લી હિસ્ટ્રી ઓફ ઇન્ડીયા	૨૦.
ની શિક્ષણપદ્ધતિઅશાસ્ત્રીય૭૩.		અલીખાન, ઠાકુર નવાબ	૨૯,૭૪.
અદારંગ	૫૮.	અલંકાર	૬૩.
અધુના પ્રસિદ્ધ	૨૫.	અવરોહ	૫૮,૭૨.
અનુપવિલાસ	૪૭,૫૪,૫૯.	અસફ-ઉદ્-દૌલા	
અનુપમંગીતરતનાકર	૪૫,૪૬,૪૭,૫૯.	અયોધ્યાના નવાબ	૫૩.
અનુપસિદ્ધ	૪૫.	અસીરગઢ	૩૪.
ની નોકરીમાં	૪૬.	અહમદખાન	૩૩.
અનુપાંકુશ	૪૫,૪૭,૫૯.	અહિરિ	૪૭.
તેા સ્વરાધ્યાય	૪૫.	અહોબલ	૩૯,૪૦,૪૧,૪૨.
અનુબંધ૫ ચક્રવર્તી	૪૬.	ની સ્વર અને રાગ પદ્ધતિ	૩૯.
અપ્પા તુલસી	૬૯.	વીણાના મુખ્ય તારની લંબાઈ	
અબુ વખાસ	૧૫.	ના આધારે બાર સ્વરોનું વર્ણન	
અલિનય	૨૧.	કરનાર પહેલો સંગીતકાર	૪૧.
અમીર	૫૯.	આખતે અકબરી	૨૮,૩૦,૪૩.
		આચાર્ય	૧૭.
		આઝીમશાહ	૩૮.
		આધુનિક સંગીત વિદ્વાન	૪૮.

આર્પા	૧૧,૪૨.	ભોગ આપે છે.	૬૩.
આરોહ	૫૮,૭૨.	નો પ્રમાણુ ભૂત ગ્રંથ	૪૯.
આલાપગાન		હિંદ	૫૪.
ઉત્તરના સંગીતકારનું	૬૩.	ઉત્તર હિંદુસ્તાની સંગીતપદ્ધતિ	૬૩.
દક્ષિણના સંગીતકારનું	૬૩.	અને દક્ષિણની વચ્ચે સંબંધ	૪૩.
આલાપિની [ વીણા ]	૨૬.	નો આશક અને ભક્ત	૬૧.
આસાવરી	૫૩,૬૯,૭૨.	સંપૂર્ણ રીતે સ્વતંત્ર	૬૧.
ધક્યાલ નામા	૩૭.	ઉત્તર હિંદુસ્તાનનું સંગીત	
ધતિહાસ		૨૯,૭૪,૭૫.	
નાં મહત્ત્વના મુદ્દા	૫૭.	ઉચ્ચ પ્રતિનું	૬૦.
ની સમાલોચના	૫૫.	ના સંગીતનો ધતિહાસ	૪૩.
નું વિહંગાવલોકન	૨.	ની અસર નીચે	૪૨.
પ્રામાણિક	૩૧.	ની, સમાલોચના	૫૫.
ઈન્ડીયન મ્યુઝીકલ ઈન્સ્ટ્રુમેન્ટ્સ ૧૭.		બહુ અસ્તવ્યસ્ત	૩૪.
ધરાક	૩૬.	ઉદ્યારંગ	૫૦.
ધરાનના સંગીતનો ધતિહાસ	૧૫.	ઉમર ખલીફા	૧૫.
ધરલામ શાહ	૨૮.	ઉમરાવખાન,	૫૧.
ધરલામી યુગ	૪.	ઉસ્તાદ	૬૧.
ઉત્તમ ગીતોના શબ્દો	૫૬.	એક ગીત	૭૫.
નો સંગ્રહ	૫૬.	એનેકડોટસ ઓફ ઈન્ડીયન	
ઉત્તમ સિદ્ધાંત અનુસાર	૩૫.	મ્યુઝીક	૨૮.
ઉત્તર	૧૩,૫૮.	ઝોગણીસમી સદીનો પ્રારંભ	૫૯.
ના ગવૈયા	૬૨.	ઝોડવ	૬૦,૬૫,૭૨.
ના પંડિતો	૫૮.	ઝોરીએન્ટલ કલેક્શન્સ	૩૯.
ના સંગીતકારો	૬૪.	ઝોરંગઝેગ	૨૯,૪૪,૪૬,૫૦.
ની પદ્ધતિ	૧૩.	ના સમયમાં સંગીતની સ્થિતિ	૪૫.
નો ગાયક રાગને માટે તાલનો		ઝોસલી સર ડગ્લસ	૨૮,૩૯.

કણો	૬૩.	કિમરી [ વીણા ]	૨૬.
કંઠકૌમુદી	૫૬.	કિરાત	૨૮.
કંઠગીત	૨, ૫૮.	કુંકુકક [ તાલ ]	૧૬.
કનકાંગી મેલ	૩, ૩૫, ૬૧.	કુલ્યાનાહ	૫૦.
કર્ણાટ	૪૮.	કૃષ્ણધન ઝેનરજી	૫૬.
કર્ણાટકી સંગીત પદ્ધતિ	૨, ૬૧, ૬૩.	કૃષ્ણજિંહ	૪૬.
કલકતા	૩૧, ૫૫.	કેદાર [ રાગ ]	૪૭, ૫૩, ૬૯.
કર્ણીજર	૨૮.	કોમલ	૪૮.
કલ્યાણ	૪૭, ૫૩.	ગ	૪૧.
કલ્લીનાથ	૧૬, ૨૧, ૨૫.	ની	૪૧.
	૩૮, ૪૨, ૫૨.	કમિક પુસ્તકમાલિકા	૭૩, ૭૫.
કલ્લીનાથ મત	૫૨.	ની સ્વર માલિકા	૭૩.
કવિરાજનો ઇલકાળ	૪૩, ૪૬.	સહેલાં પાઠ્ય પુસ્તકો અને	૭૫.
કબ્વાલ	૧૮, ૫૦.	ખટ	૫૨.
કબ્વાલી	૧૫.	ખમાજ	૬૮.
કળા		ખરહરમિય	૪૩.
-જાતમક મિશ્રણની .	૬૪ ૬૩.	ખાનદેશ	૩૨, ૩૩, ૩૪.
ના આધારરૂપ શાસ્ત્રનો .		ખુરમદાદ	૩૭.
વિકાસ	૨૯.	ખુશાલખાન	૫૧.
ની શિરોમણિ કળા .	૭૪.	ગઝલ	૫૦.
નો વિકાસ	૨૯.	ગમક ક્રિયા	૬૮.
નો સારો અભ્યાસ	૧.	ગમકો	
કાકલીની	૪૯.	ઉત્તરના ગાયકોના	૬૩.
કાશી [ રાગ ]	૧૨, ૪૩, ૬૯, ૭૨.	દક્ષિણના ગાયકોના	૬૩.
કામોદ [ રાગ ]	૪૮, ૬૯.	ગવૈયા	૩૦.
કાલીંગકો [ રાગ ]	૬૯.	ઉત્તર હિંદુસ્તાનના	૬૨.
કાશીરામ ક્રિયા	૬૮.	મુસલમાન	૫૮.

સંસ્કૃત	૩૦.
ગાન્ધારી	૫૨.
ગાયક	૧૭.
ઉત્તરનો	૬૩.
બન્ને, ની સ્પર્ધાની વાત	૧૮.
મુસલમાન	૩૦.
હિંદુસ્તાની	૬૩.
ગાયકવાડ, મહારાજ સાહેબ	૭૫.
ગાયન	૨૧.
ગીત	૨, ૧૮.
રચના	૫૭.
ગીતગોવિંદ	૭.
ગીતસૂત્રસાર	૫૬.
ગુજરાત	૨૮.
ગુજરી	૫૨.
ગુણકી	૬૯.
ગુણસમુદ્રનો ઇલકાળ	૪૪.
ગુરુ	૩૧.
ગુલામ રમુલ	૫૦.
ગોપાલ નાયક	૧૫, ૧૬, ૧૭, ૧૮, ૨૮.
ગોવિંદ દીક્ષિત	૨૪.
ગૌડ	૫૨.
ગૌડી	૩૬, ૪૭.
હાક	૪૯.
ગૌરા	૫૨.

ગૌરી
ગ્રંથ
પ્રાતિશાખ્ય
શિક્ષા
સૂચિ
ગ્રંથકાર
દક્ષિણના
ગ્રહ
ગ્રામ
ગ્રીષ્મ, ડૉ.
ગ્વાલિયરની સં
પરંપરા
ચતરખાન
ચતુર્દ્વડીપ્રકાશિ
ચૈત્રી
ચંદ્રિકાસાર
છંદ ચર્યા
છાયાનંદ
છુજુખાન
જગન્નાથ
જનક હાક
જનક મેળ
ની સંખ્યા
જનાર્દન ભટ્ટ
જનિ તોડી
જન્ય રાગ
નાં ભેદક. ૯



જયદેવ	૬, ૭, ૯, ૧૧.	ડે. કેપ્ટન	૬.
જયપુર	૫૪.	તનખાચાર્ય	૨૪.
જહાંગીર	૩૭, ૩૯.	તરાણા	૧૮, ૫૦.
જહાંગીર દાદ	૩૭.	તાજખાન	૩૩.
જાતિ	૫, ૧૩, ૨૫, ૨૮.	તાંજેર રાજપુસ્તકાલય	૨૬.
જાતી	૫૦.	તાનમિશ્ર	૩૧.
જુરજુ	૨૮.	તાનસેન	૨૮, ૩૧, ૩૪.
જેતાશ્રી	૪૨, ૬૯.	તાલવ્યવસ્થા	
જોગી	૬૯.	ઉત્તર હિંદુસ્તાની સંગીત-	
જોન્સ, વિલીયમ	૭, ૩૭, ૫૧.	પદ્ધતિની	૬૩.
જૈનપુરી	૭૨.	દક્ષિણ હિંદુસ્તાની સંગીત	
ઝીલક	૧૫.	પદ્ધતિની	૬૩.
ટંકી	૬૯, ૭૨.	તિહુ	૫૦.
ટપ્પા [ પદ્ધતિ ]	૫૦, ૫૧.	તિન્નેવલી	૨૪.
ટાગોર, રાજા સર એસ. એમ.		તિર્થાન	૩૬.
૧૧, ૧૭, ૨૮, ૫૦, ૫૨, ૫૬.		તિરહુટ	૧૧.
બંગાળના મહાન વિદ્વાન અને		તીવ્ર	૪૮.
સંગીતકાર	૫૬.	મધ્યમ	૬૨.
દ્રીટાર્કઝ ઓન ધી મ્યુઝીક ઓફ		તુચક	૩૭.
હિંદુસ્તાન ૧૪, ૧૮, ૨૮, ૫૦.		તુલસીદાસ	૩૧, ૩૭.
ટોડરમલ તિગમામાત્ય	૨૩.	તૃતીય ગતિક	
દાદ	૪૨.	ગ	૪૯.
અને રાગની રચના	૬૪.	ની	૪૯.
દશ	૬૯.	તોડી	૪૭, ૪૮, ૫૨, ૬૯.
ની ગોઠવણી	૬૨.	તોફસુલિલ હિંદ	૩૮.
નો પ્રયોગ	૪૨.	ત્રિવટ	૫૨.
૧૩.			
આર	૬૬, ૬૮.		
ઓતેર			

ત્રિવલ્લુ	૫૨.	દેશકાર	૪૭.
ત્રિવલ્લી	૭૨.	દેશાક્ષી	૪૭.
ધીએટર ઓફ ધી હિન્દુઝ	૨૧.	દેશી	૮, ૫૨, ૭૨.
દક્ષિણ	૫૮, ૬૦.	ધનાત્રી	૫૨.
ના ગ્રંથકારો	૨૨, ૪૨, ૬૪.	ધીરશંકરાભરણુ	૬૮.
ના પંડિતો	૭, ૨૧, ૨૪, ૫૮, ૫૯.	ધોંડી	૨૮.
નાસંગીતકારો	૨૫, ૩૭, ૪૮, ૪૯.	ધ્રુપદ [ શૈલી ]	૨૭, ૨૮.
નો પ્રમાણબૂત ગ્રંથ	૨૧.	ન્યાસ	૭૩.
માં સંગીત શાસ્ત્ર	૬.	નગમાત-ઈ-આશાદી	૫૨, ૫૩, ૫૯.
દક્ષિણ હિંદુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિ		ની નકલ	૫૩.
	૩, ૪૩, ૬૧, ૬૩.	નટ	૫૨.
ના સ્વરનામોનો ઉપયોગ	૪૨.	નર્તનનિર્ણય	૩૨, ૪૭, ૫૯.
નો શુદ્ધ ગેલ	૪૮.	નાટ્યસાહિત્ય	૨૧.
વધારેવિકસિત અને અવસ્થિતઃ.		નાટ-શુદ્ધ	૪૭.
દત્તિકોકોહલીયમ્	૨૬.	નાદરામદી	૪૮.
દામોદર પંડિત	૩૭, ૩૮, ૩૯.	નાદાત્મક સ્વરૂપ	૧૦.
દાહુ	૨૮.	નાદીરશાહ	૧૫.
દિગંધાન	૪૪.	નાયક	૨૮.
દિલ્હી	૧૮, ૨૮, ૩૨, ૩૪, ૩૬, ૩૭.	નાયક બહુ	૨૮.
દીનાનાથ	૩૯.	નારાયણ	૩૮.
દેવગાંધાર	૭૨.	નારીરીતિગોળ	૬૯.
દેવગિરિ [ હાલનું દૌલતાબાદ ]	૧૭.	નિયમ	૬૧.
ની યાદવ વંશાવળી	૧૮, ૧૯.	નિષ્ણાત	
દેવરાજ	૧૬.	ના પ્રામાણિક અને નિષ્પક્ષાત	
દેવાત્મક ગ્રંથ	૧૦.	વિવેચન	૭૪.
દેશ [ રાગ ]	૭૨.	નિઃશંક [ ગ્રંથકાર ]	૪૨.
દેશના સંગીતને શાસ્ત્રીયરૂપ	૬૦.	નિઃસ્વાર્થપ્રયત્ન તત્કાળ પૂરતો	૬૮.

પુરખાન	૫૦.	પ્રાચીન	
નૃત્ય	૨,૨૧.	ગાન રચના	
કળા	૨૬.	નાટક અને મદાકાવ્યનો યુગ	
ન્યાસ	૭૩.	સંગીત	
ધ્યારખાન	૫૦.	સંગીત પ્રિય ગ્રન્થ	
પડદા		સંસ્કૃત ગ્રંથકારો	
બાર	૨૬, ૩૭, ૪૩, ૫૮.	સંસ્કૃત શાસ્ત્રોનો સંગ્રહ	
ચોદ	૨૬.	સાહિત્ય	
પરમર્દી	૨૦.	પ્રાંતીય ભાષા	
પરમાનંદ કનાર	૩૨, ૩૪.	નાં પુસ્તકો	
પરવીઝ દાદ	૩૭.	પારિજાતક	૨૩.
પરિભાષા		પુણ્ડરીક નિકૃત	૩૧, ૩૨, ૩૩,
જુદી	૩૬.		૩૭, ૫૯.
પરિપદ-પ્રતિનિધિત્વવાળી	૭૫.	ના કુટુંબના નિવાસસ્થાન	
પ્રચલિત મેલ		ના ગ્રંથો	
ના બાર સ્વરોના આધારે	૬૦.	ના વખતમાં	
પ્રચારનું સંગીત	૬૧, ૬૦.	ની પરિભાષા	
નો આધાર શાસ્ત્ર	૨૯.	નું વર્ગીકરણ	
ની સામગ્રીનો સંગ્રહ	૫૮.	પોતાના વતનની સંગીત-પદ્ધતિ	
મહત્વના મુદ્દાથી વિરુદ્ધ	૬૦.	પ્રખ્યાત સંગીતકાર	
પ્રતાપદેવ	૨૧.	મોટા કવિ	
પ્રતાપસિંહ દેવ	૫૪, ૫૯.	પુત્ર	
પ્રથમ પંક્તિ		પુનરુજ્જીવન-સંસ્કૃતિ અને	
નાં જોછા કલાકારો	૫૬.	ભાવનાઓનું	
પ્રગંધ	૬, ૭, ૧૮, ૬૩.	પુરિયા	
		પૂરવી	

પૂર્વ પ્રાસદ	૨૫.	બૌદ્ધિક પ્રવૃત્તિ	૧.
પૂર્વી [કાંક]	૬૮, ૬૯, ૭૩.	બ્રાહ્મણ શિક્ષકો	૧૭.
પૂરિયા-ધનાશ્રી	૬૯, ૭૨, ૭૩.	બ્રિટિશ અમલ	૫૧.
પંચમ	૫૨.	ભગવાન	૨૮.
પંડિત રામ અમાત્ય	૨૨, ૨૩.	ભંખાર	૭૨.
પાંચ સૈકા		ભડિયાર	૭૨.
ના સંસ્કૃત લેખકો	૨૨.	ભરત	
પાંડવી	૨૮.	નાટ્યશાસ્ત્ર	૫, ૬.
દકુરલક્ષ્મી	૨૮.	મત	૫૨.
દ્વારકી	૩૨.	લાણ્ડારકર. સર. રા. ગો.	૧૯.
વંશ	૩૩.	લાવલટ્ટ	૩૯, ૪૫, ૪૬, ૪૭,
ફ્રેંચ, કર્નલ પી. ટી.	૧૭.		૪૮, ૪૯, ૫૯, ૬૫.
ગડલમ	૫૨.	ધવલપુરના વતની	૪૬.
ગનારમ	૩૮.	ના ગ્રંથો	૪૮.
ગરોડા સેન્ટ્રલ લાયબ્રેરી	૨૩.	ના પિતા	૪૬.
ગાખરજ	૩૬.	ના પૂર્વજો	૪૬.
ગિકાનેર	૪૬.	નું મૂળ સ્થાન	૪૮.
રાજપુસ્તકાલય	૩૨, ૪૭, ૪૯.	લાસ્કર પંડિત	૧૯, ૨૧.
ગિરભુમ	૭.	લિલ્લમ	૧૯.
ગિહાગ	૭૨.	બીમપલાસ	૭૨.
ગિહાગડા	૫૩.	ભૂપાલ	૨૪.
ગીનકાર	૫૧.	ભૈરવ	૫૨, ૬૮, ૭૨.
બીલાવલ ગેલ	૩, ૫૩, ૫૫.		૪૯, ૬૯
	૫૬, ૫૮, ૬૧	ઠાક	૪૮, ૫૨, ૬૯.
	૬૮.	ભૈરવી	૨૦, ૨૧.
રાગ	૩૩.	ભોજ	૨૮.
પુરહાન પુર	૨૮.	ભોનુ	૫૦.
		મખણ	

મખુ	૩૭.	મુખારી	૪૮.
મધા	૧૧.	મેલ	૩૫, ૪૭, ૪૮.
મધુમાધ	૫૨.	મુદા ( ઉત્તર હિંદુસ્તાની સંગીત	
મલીક કાકુર	૧૭.	પદ્ધતિના )	- ૬૩.
મહમદખાન	૫૦, ૫૧.	મુલતાની	૫૨.
મહમદ રેઝાખાન	૫૨, ૫૬.	મુસલમાન	
પોતાનો મત	૫૨.	ઇતિહાસકાર	૧૭.
બુદ્ધિશાળી સંગીતકાર	૫૩.	ગવૈયા	૫૬.
મહમદશાહ	૧૪ ૨૬, ૫૦.	ગાયકો	૩૦.
મહાન પ્રયત્ન	૫૬.	જમાનાના સંગીતનું મુખ્ય	
મહાપતેર	૨૮.	લક્ષણ	૫૦.
મહોમેડન ડીનેસ્ટ્રી, ધી	૩૩.	સંમયની સંગીત સ્થિતિ	૨૬.
માતૃગ	૪૨.	મુસલી	૩૬.
માન, રાજ	૨૬.	મૂર્જના	૫, ૧૩, ૨૫.
ધ્રુપદનો સ્થાપક	૨૮.	મુદુ પ નો ઉપયોગ	૪૧, ૪૨.
માનકુતુહલ	૨૮.	મ નો ઉપયોગ	૪૧, ૪૨.
માન તુંવર	૨૮.	સા નો ઉપયોગ	૪૧ ૪૨.
માનસિંહ	૨૭.	મેધ	૫૨.
માયા માલવ ગૌળ	૬૮.	મેલ	૨૨, ૪૨, ૬૪.
મારફત-ઉલ-નગમાત	૭૪.	ઓગણીસ	૬૮.
મારવા	૫૨, ૬૮, ૭૨.	ઓછામાં ઓછા પાંચ	
માલકૌંસ	૫૨.	સ્વરોનો ઉપયોગ	૬૦.
માલવી	૬૬.	દશ લોક પ્રચલિત	૬૬.
માલશ્રી	૫૨.	ના ગાર સ્વરોમાંથી	
મિહુ	૫૦.	શુદ્ધ અથવા મૂળભૂત	૬૧.
મીરઝાખાન	૩૮.	‘સી’	૩.
મીરાંબાઈ	૩૧.	મૈથિલી	૮.
		મ્યુઝિક ઓફ સધર્ન ઇન્ડિયા	૬.

મ્યુઝિકલ મોડઝ ઓફ		ના સંવાદી સ્વર	૭૨.
ધી હિન્દુઝ	૩૮.	ની પકડ	૭૩.
યન્ત્રક્ષેત્રદીપિકા	૨૬.	ની રાગિણી	૧૦.
યમન	૩૬, ૫૩, ૬૮, ૬૯.	નું વર્ગીકરણ	૬૦, ૬૬, ૬૯.
યાદવ વંશ	૧૭, ૧૮.	નું વર્ગીકરણ, દક્ષિણનામાં	
યુનિવર્સલ હિસ્ટ્રી ઓફ		રહેલું સામ્ય	૬૯.
મ્યુઝીક	૧૧, ૧૭, ૫૦.	નું સૌન્દર્ય તેમના અવરોહમાં.	
યુનિવર્સિટી			૬૩.
ના અભ્યાસક્રમમાં સંગીત	૭૫.	નું સૌન્દર્ય તેમના આરોહમાં	૬૩.
યુરોપીયન નોટેશન	૫૬.	નું સૌન્દર્ય પૂર્વાંગ કે ઉત્તરાંગ-	
રાગ	૫, ૮, ૨૨, ૩૫, ૩૬, ૭૨.	માં	૭૨.
અને તેની રાગિણીઓમાં		પદ્ધતિઓનો અભ્યાસ	૫૮.
સાદસ્ય અથવા સમાનલક્ષણપદ.		પ્રભાતના	૬૨.
ઉત્તમ ગાયકો પાસેથી શિખેલો		બસો વિવિધ	૬૮.
	૬૭.	મધ્યાહ્ન કે મધ્યરાત્રીએ	
ઉત્પન્ન કરવાની પ્રથા	૧૩, ૫૮.	ગાવાના	૬૨.
ગ અને ક્રામળની લેતા	૬૨.	માં વિવાદી સ્વરો દાખલ કરી.	
ગાવા માટે યોગ્ય સમય	૭૨.	દેવાની ખાસ રીત	૬૨.
ગાવામાં ભૂલથી બચવું	૭૨.	મૂળ સોળ હજાર	૧૦.
ત્રણ સમુદાય	૬૨.	રાગિણીનાં વર્ગીકરણ	૫૩.
ના પ્રસ્તાર	૭૩.	રિ અને ક્રામળ ધ લેતા	૬૨.
ના લક્ષણ વિષેના નિયમો	૬૭.	રિ અને તીવ્ર ધ લેતા	૬૨.
ના વર્ણનમાં ઓગણીસ		લક્ષણ ૧૩, ૩૪, ૪૦, ૪૮, ૫૭, ૬૨.	
સ્વરો	૪૦.	વર્ણન	૧૩, ૫૮.
ના વાદી સ્વર	૭૨.	શબ્દ	૫.
ના વિસ્તારમાં અનુવાદી		સંધિપ્રકાશ	૬૨, ૬૩.
સ્વર	૭૨.	સંધિપ્રકાશ પછી ગાવાનાં	૬૨.

સૂક્ષ્મતાથી ભેદ કરવો	૭૨.	લઘુ મધ્યમ	૪૬.
હિંદુસ્તાની	૬૨.	પડ્મ	૪૯.
રાગકલ્પદ્રુમાંકુર	૭૩.	લલિત	૫૨.
રાગકૌતુક	૪૬.	લક્ષ્મીધર	૧૬, ૧૭.
રાગચંદ્રિકા	૭૩.	લક્ષ્યસંગીત	૬૬, ૬૭, ૬૯.
રાગચંદ્રિકાસાર	૭૧.	લક્ષ્મ્યુગીતો	૬૭.
રાગતત્ત્વવિખોધ	૪૬.	લાડખાન	૫૦.
રાગતરંગિણી ૭, ૮, ૧૩, ૧૪, ૪૦.		લાલખાન	૪૪.
૪૮, ૪૯, ૫૯.		લેન-પૂલ, સ્ટેનલી	૩૩, ૩૪.
નું સ્વર સંજ્ઞા પ્રકરણ	૧૧.	લોચન કવિ ૭, ૮, ૧૧, ૧૨, ૪૦, ૫૯.	
નો રાગાધ્યાય	૮, ૧૩.	લોહુંગ	૨૮.
નો સ્વરાધ્યાય	૭.	વરાટી	૪૦.
નો શુદ્ધ મેળ	૪૦.	વસંત	૫૨.
શરૂઆતમાં જે મંગળાચરણ		વાગીશ્વરી	૫૨.
શ્લોક	૯.	વાદન કળા	
રાગદર્પણ	૨૮, ૨૯, ૩૮.	ના ઉત્તમ નમૂના	૫૧.
રાગમાળા	૩૨, ૩૫, ૩૬, ૪૭.	વાદ	૨.
રાગમંજરી	૩૨, ૪૭, ૫૯.	સંગીતનું નિયંત્રણ	૫૮.
રાગવિનોદ	૩૮.	વાસુદેવ	૩૯.
રાગવિખોધ	૨૩, ૪૦, ૪૧.	વિક્રમાન્વિત	૨૮.
	૪૨, ૪૩, ૪૬.	વિજયનગર	૧૬.
રાગાર્ણવ	૩૮.	વિદ્યાપતિ	૭, ૮, ૧૧.
રામકલી	૫૨, ૬૯, ૭૨.	નો શુદ્ધમેળ	૪૦.
રામરાજ	૨૩.	વિલાસખાન	૪૪.
રામવાસ	૨૮.	વિલીયાડર્ફ, કેપ્ટન. ૧૪, ૧૮, ૨૮.	
રેખતા	૫૦.		૫૦.

વિસ્મન, ડો. એચ. એચ.	૨૧.	શેલી	
વિશાખા	૧૧.	હિંદુ અને ફારસીનો મુલાકા	
વિપણપદ	૩૧.	સંયોગ	૫૦.
વિશ્રાન્તિ સ્થાન	૩૭.	શૈવપંતુવરાણી	૬૯.
વિસ્તરો	૬૩.	શોરી	૫૦, ૫૧.
વીણાપ્રકરણ	૩૭.	સ્થામ	૬૯.
વૃંદાવન	૩૧.	શ્રી	૪૭, ૫૨, ૬૯, ૭૨.
વેદયુગ	૫.	શ્રીકૃષ્ણ	૩૯.
વ્યકંટમખી	૨૪, ૬૪, ૬૫.	શ્રીરંગ	૨૩.
શક્કર	૫૦.	શ્રુતિ	૫.
શંકરો	૭૨.	યજ્ઞ ગ્રામ	૧૩, ૨૫, ૩૭, ૩૮, ૭૪.
શાન્ત કલ્યાણ	૬૮.	યાગવ	૬૦, ૬૫, ૭૨.
શાફગદેવ	૧૬, ૧૮, ૨૦, ૨૧, ૨૪, ૨૬, ૨૭, ૩૫, ૩૮, ૪૩, ૫૮.	સદારંગ	૫૦.
ના પિતામહ	૧૯.	સદ્રાગચંદ્રોદય	૩૨, ૩૪, ૩૫, ૪૭, ૪૯, ૫૯.
શાસ્ત્ર	૨૯.	સમકાલીન રાજ્યઓ	૫૯.
ના દૃઢપાયા	૧.	સમન્વય	
પરંપરા	૪.	હિતર અને દક્ષિણ સંગીત—	
પરંપરા સુરક્ષિત	૩.	પદ્ધતિનો	૭૫.
શાસ્ત્રીય પ્રશ્ન	૧.	સ્મીય, વીનસેન્ટ	૨૦.
શાહજહાં	૩૯, ૪૩, ૪૬.	સ્વર	૪૧, ૫૩, ૫૬, ૬૩, ૭૨.
શિવસિંગ	૧૧.	અને રાગ પદ્ધતિ	૩૯.
શુદ્ધમેલ	૨, ૧૨, ૨૫, ૪૭, ૪૮, ૪૯, ૫૩, ૫૫, ૫૬, ૫૮.	અને રાગોના નામ	
શુદ્ધ સ્વર	૮૪.	હિતર પદ્ધતિના	૧૩.
શુદ્ધ સારંગ	૫૨.	ના અનુક્રમ	૧૪.
		એક...નામના કોમલ અને તી-	
		વ્રજપો સાથે ન આવી શકે. ૬૧.	
		ઓગણિશ સ્વરો	૪૦.
		ચૌદ	૫૮.
		ચાન, ચોકકસ	૩૭.



ના અનુક્રમ	૧૪.
નામેનો ઉપયોગ	૪૧
પ્રચલિત મેલના ધાર	૬૦.
ધાર	૧૩,૫૮,૬૪,૪૧.
લેખન	૧.
વાદી	૫૮,૫૨,૬૩,૭૨.
વિવાદી	૬૨.
સંયોજનો, રંજક	૬૮.
સંવાદી	૭૨.
ના અનુક્રમ	૧૪.
શુદ્ધ	૨૫,૩૬,૪૮.
વિકૃત	૨૫,૩૬,૪૦.
સાઝગિરી	૧૫.
સાદ	૧૫.
સાપર્દ	૧૫.
સાપસામ	૨૬,૩૭.
સારીગમ	
સેંકડો સરળ	૬૭.
સામવેદ	૫.
સામ સંગીત	૫.
પછીના ગ્રંથકારોનાં સંગીત	૫.
સામંત	૫૨.
સારંગ	૪૮.
સિંદુરા	૭૨.
સિંધણ	૧૯.

સિંહલદેવ	૨૧.
સીમા ચિન્હ	૪૩.
સુધરાઈ	૫૨.
સુષ્ણ દીક્ષિત પંડિત	૨૪.
સુહા	૫૨.
સેનીયા	૩૧.
સેરહોળાઈ	૫૧.
સૈંધવી	૪૩.
સોહલ	૧૯,૨૧.
સોમ	૪૮.
સોમનાથ	૨૩,૨૪,૪૦,૪૩.
સંગ્રહ-જગરદસ્ત	૫૫.
સંગીત ૧,૨,૬,૮,૧૦,૧૪,૨૧,૨૬.	
	૩૦,૩૬.
આધુનિક વિદ્વાનો	૪૮.
તરફની બેદરકારી	૫૬.
દેવીની દફન ક્રિયા	૪૪.
ના ઇતિહાસકારો	૫૩.
ના ઇતિહાસની સ્થિતિ	૩૯.
ના શાસ્ત્ર અને કળાનો પદ્ધતિ-	
સર અભ્યાસ	૩.
ના શાસ્ત્રની પ્રગતિ	૧૪.
ની સ્થિતિ, મુસ્લીમ સમયની.	
	૨૯.
નું ઉચ્ચામાં ઉચ્ચ ધોરણ મુસ-	
લમાનોએ જે ખીલવ્યું	૫૦.
નું મૂળ	૫.

ને વિજેતાઓના હાથે ભારે	સંગીતકલ્પદ્રુમાંકુર	૬૯.
સહન કરવું પડ્યું	સંગીતકારો	
નો ધંધો	દક્ષિણ	૪૯.
નો પ્રચાર	હિંદુસ્તાની	૪૯.
નો મહાન પ્રમાણભૂત ગ્રંથ	સંગીતગ્રંથકારો પ્રાચીન અને	
નો વિકાસ	અર્વાચીન	૬૦.
નો સુવર્ણ યુગ	સંગીતદર્પણ	૩૭,૩૮,૩૯,
પરિપદ		૪૬,૫૪,૫૫.
પ્રચારના	નો કારરસીમાં અનુવાદ	૩૮.
પ્રિય પ્રજા	નો રાગાધ્યાય	૩૮,૩૯.
ભારતીય	નો સ્વરાધ્યાય	૩૯.
ભાષાના ગ્રંથો	સંગીતપદ્ધતિ	૨,૨૧,૪૨,૪૩,૫૭,૬૧.
માટે રસ	દક્ષિણ હિંદુસ્તાનની	૩,૬૧.
મુસલમાની જમાનાનું લક્ષણ	ની પુનર રચના	૬૦.
રાષ્ટ્રીય	ગાનને પદ્ધતિઓનો સમન્વય	
ત્રિપથમાં રસ કેવળ પુરાતત્ત્વ-	થશે	૭૫.
વિદ્યાની દૃષ્ટિએ	બે મોડી	૬૧.
વિષે સંસ્કૃત, તેલુગુ, કન્નડી	વતનની	૩૬.
અને તામિલ	સંગીતપારિભાષા	૩૯,૪૦,૪૨,૪૩,૫૪.
શયતાનની શોધ.	નું કારસી ભાષાંતર	૩૯.
શાળા	નો શુદ્ધ મેલ	૪૦,૪૩,૪૭.
શાસ્ત્ર કે કળાતરીકે	માં વર્ણવેલા	૧૨૨ રાગો ૪૧.
શાસ્ત્રથી અજ્ઞાન	સંગીતરત્નાકર	૧૬,૧૮,૨૧,૨૩.
શિક્ષણની વ્યવસ્થિત પદ્ધતિનો		૨૪,૨૫,૨૬,૨૭,
અભાવ.		૩૫,૩૮,૪૩,૪૬.
સમાજ		૪૭,૫૪,૫૫.
સંગીતકલ્પવૃક્ષ	હિતર કે દક્ષિણનો પ્રમાણભૂત	
	ગ્રંથ	૨૧.

ના એક પણ રાગને કોઇપણ	હમીર	૪૭, ૫૩, ૬૯.
અંતકારે સમજાવ્યો નથી ૪૭.	હરપ્રસાદ શાસ્ત્રી, ઝોમ. ઝે.	
ના રાગો ૨૨.	મહામહોપાધ્યાય	૩૨, ૩૪.
ની પરિભાષા ૨૨.	હરિકેદાર ગૌળ	૬૮.
નો તાલાધ્યાય ૧૬.	હરિદાસ સ્વામી	૩૧.
નો નૃત્યાધ્યાય ૨૬.	હિઝાજ	૪૮.
નો વાદ્યાધ્યાય ૨૬.	હિંદુ નામો	૩૦.
અમાણ્યૂત અંત્ર ૨૧.	હિંદુ પંડિતો	૩૦.
સંગીતરાગકલ્પદ્રુમ ૫૫, ૫૯.	હિંદુ મ્યુઝીક ફોમ	
સંગીતરાજ ૪૬.	વેરીયસ ઓથર્સ	૨૮.
નો ઇલ્કાબ ૪૬.	હિંદુ યુગ	૪.
સંગીતસાર ૫૪, ૫૫, ૫૬, ૫૯.	વેદ કાળથી લઇને	૪.
નો તાલાધ્યાય ૫૪.	હિંદુ શૈલી અને કારસી શૈલીને	
નો નૃત્યાધ્યાય ૫૪.	સુલગ સંયોગ	૫૦.
નો વાદ્યાધ્યાય ૫૪.	હિંદુસ્તાની	
સંગીતાચાર્યો ૨૦.	ગાયકો	૬૩.
સંગીતોપનિષદ્ ૪૬.	રાગો	૩૫.
સંપૂર્ણ ૬૦, ૬૫, ૭૨.	સંગીતકારો	૪૯.
સંસ્કૃત અંથો	હિંદુસ્તાની સંગીત ૨, ૩, ૨૯, ૩૧,	
આર ૩૪.	૫૩, ૫૯, ૬૦, ૬૨, ૬૬, ૬૯.	
હવે બંધન કર્તા નથી ૬૦.	ઉપર પદ્ધતિસર સંસ્કૃત અંત્ર ૫૯.	
સોમેશ્વર ૨૦.	ના પાયમાં મહાન પદ્ધતિ ૫૭.	
મત ૫૨.	ના સામાન્ય લક્ષણો ૬૦.	
સોરઠ ૫૨, ૭૨.	ની અસર નીચે ૪૨.	
હનુમાન ૪૨.	ની શોકજનક ઉપેક્ષા ૫૧.	
મત ૫૨.	નો ઇતિહાસ ૪, ૧૪.	
હમઝાનને ગર્વ્યો ૩૭.	માં રંગકથાંશ ૩૦.	

રાષ્ટ્રીય પાયાની શીલુપવાળું ૩૦.	હીડાલ	૪૮,૫૨.
હિંદુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિ ૧,૬૧,	હુસેન શરફી	૨૮.
૬૫.	હુસૈની	૩૬.
નામનો દીકા ગ્રંથ ૬૮,૭૨,૭૩.	હૃદયનારાયણ દેવ	૪૬,૫૬.
બીલા ઈ મએલી ૧૫.	હૃદયપ્રકાશ	૪૭,૪૮,૫૯.

## સાલ-સૈકાની અનુક્રમણી

ઇ. સ. ૩ નો અથવા ૪ થો સૈકા	સમય.	૭,૧૧.
ભરતનો સમય. ૫.	ઇ.સ.૧૧૭૩	
ઇ.સ. ૭ માં સૈકા	સોમેશ્વરનો સમય.	૨૦.
માં મુસલમાનોએ ધરાવ	ઇ.સ.૧૧૮૭-૧૧૯૧	
જીત્યું. ૧૫	લિલ્લમ	૧૬.
ઇ.સ.૧૦ માં સૈકા	ઇ.સ.૧૨ માં સૈકા	
સુધી હિંદુયુગ ૪	રાગ સર એસ. એમ.	
ઇ.સ.૧૦૫૩	ટાગોર પ્રભાણે જ્યદેવ-	
ભોજનો સમય ૪,૨૭.	નો સમય.	૧૧.
ઇ.સ.૧૧ માં સૈકા	અને ૧૩ માં સૈકામાં	
ના પ્રખ્યાત કવિ અને	સંગીતની સ્થિતિ ૧૪.	
ગાયક જ્યદેવ ૬.	અને ૧૫ માં સૈકાની	
મુસલમાનો રાજ્ય કરના-	વચ્ચે શાફર્ગદેવે સંગીત-	
રી પ્રજાતરીક આદેશના	રતનાકર લખ્યો. ૨૧.	
ગ્રંથમાં આવ્યા ૪.	ઇ.સ.૧૨૦૮	
ઇ.સ.૧૧૬૨ (શક સંવત ૧૦૮૨)	પરમદીનો સમય ૨૦.	
લોચનકવિકૃતરાગ તરંગિણીનો	ઇ.સ.૧૨૧૦-૧૨૧૭ સિંધણ	

૧૨૧૦-૧૨૪૭

બરોડા સેન્ટ્રલ લાયબ્રે-  
રીમાં પુસ્તકાલય પત્રકના  
સંપાદકની નોંધમાં પારિ-  
ભ્રમણનો સમય. ૨૩.

સ.૧૨૯૪

અલાહિદીન તથા  
(જીલ્લા) દખ્ખણ  
ઉપર અધ્યક્ષ લખાયો. ૧૭.

સ.૧૩ મો સૈફ

ના અંતમાં દિલ્હીના  
મુસ્તાન અલાહિદીનને  
સંગીતનો બહુ શોખ. ૧૫.  
અને ૧૪ મા સૈફના  
સંગીતની સ્થિતિ ૧૮.  
ના ઉત્તરાર્ધની આસ-  
પાસમાં સંગીત રતનાકર  
લખાયો. ૨૧.

સ.૧૩૧૦

મલીક કાફુરે દક્ષિણ  
હિંદુસ્તાન છૂટ્યું. ૧૭.

સ. ૧૪ સૈફ

રાજા સર એસ. એમ.  
ટાગોર પ્રમાણે વિદ્યા-  
પતિનો સમય ૧૧.

ના લગભગ પ્રારંભમાં  
ગોપાલ નાયકનો સમય ૧૬.

સ.૧૪૨૫

ની આસપાસમાં વિજય-

નગરના રાજા દેવરાજના  
દરબારમાં પ્રખ્યાત ગવૈયો  
કલ્લીનાથખ્યાતિ પામ્યો ૧૬

ધ.સ.૧૪૫૬-૭૭

વિજયનગરમાં થઈ ગયેલા  
રાજા પ્રૌઢ અથવા પ્રતાપ  
દેવની ઇચ્છાથી કલ્લી-  
નાથે સંગીતરતનાકર  
ઉપર ટીકા લખી ૨૧.

ધ.સ.૧૫ મો સૈફ

બરોડા સેન્ટ્રલ લાયબ્રેરીમાં  
પુસ્તકાલય પત્રકના  
સંપાદકની નોંધમાં રતના-  
કરનો સમય ૨૩.  
ના પૂર્વાર્ધમાં સંગીત-  
દર્પણ રચાયું ૩૮.

ધ.સ.૧૫૦૭ (સંવત્ ૧૬૨૮)

બરોડા સેન્ટ્રલ લાયબ્રે-  
રીમાં પુસ્તકાલય પત્રકના  
સંપાદકની નોંધમાં પંડિત  
રામ અમાત્ય કૃત સ્વર-  
મેલકલાનિધિનો સમય ૨૩.

ધ.સ.૧૫૨૬-૩૬

પ્રખ્યાત નાયક બહુ  
ગુજરાતના મુસ્તાન  
બહાદુરના દરબારમાં  
રહ્યો. ૨૮.

શાસ્ત્રીય પાયાની જાણપવાળું ૩૦.	હિંડિલ	૪૮,૫૨.
હિંદુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિ ૧,૬૧,	હુસેન શરફી	૨૮.
૬૫.	હુસૈની	૩૬.
નામનો દીકા ગ્રંથ ૬૮,૭૨,૭૩.	હૃદયનારાયણ દેવ	૪૯,૫૯.
બીલા ઈ મગેલી ૧૫.	હૃદયપ્રકાશ	૪૭,૪૯,૫૯.

## સાલ-સૈકાની અનુક્રમણી

ઇ. સ. ૩ બે અથવા ૪ થો સૈકા	સમય.	૭,૧૧.
ભરતનો સમય. ૫.	ઇ.સ. ૧૧૭૩	
ઇ.સ. ૭ માં સૈકા	સોમેશ્વરનો સમય.	૨૦.
માં મુસલમાનોએ ધરાવ	ઇ.સ. ૧૧૮૭-૧૧૯૧	
અર્થ. ૧૫	ભિલ્લમ	૧૬.
ઇ.સ. ૧૦ માં સૈકા	ઇ.સ. ૧૨ મો સૈકા	
સુધી હિંદુયુગ ૪	રાજા સર એસ. એમ.	
ઇ.સ. ૧૦૫૩	ટાગોર પ્રમાણે જયદેવ-	
બોજનો સમય ૪,૨૭.	નો સમય.	૧૧.
ઇ.સ. ૧૧ માં સૈકા	અને ૧૩ માં સૈકામાં	
ના પ્રખ્યાત કવિ અને	સંગીતની સ્થિતિ	૧૪.
ગાયક જયદેવ ૬.	અને ૧૫ માં સૈકાની	
મુસલમાનો રાજ્ય કરના-	વચ્ચે શાફ્ફદેવે સંગીત-	
રી પ્રજા તરીકે આ દેશના	રનાકર લખ્યો.	૨૧.
અંબંધમાં આવ્યા ૪.	ઇ.સ. ૧૨૦૮	
ઇ.સ. ૧૧૬૨ (શક સંવત ૧૦૮૨)	પરમદીનો સમય	૨૦.
લોચનકવિકૃતરાગ તરંગિણીનો	ઇ.સ. ૧૨૧૦-૧૨૧૭ સિંધણ	

„ ૧૨૧૦-૧૨૪૭

બરોડા સેંટ્રલ લાયબ્રે-  
રીમાં પુસ્તકાલય પત્રકના  
સંપાદકની નોંધમાં પારિ-  
જાતકનો સમય. ૨૩.

ખ.સ.૧૨૯૪

અલાહિદીન તથા  
(?ખીલજી) દખ્ખણ  
ઉપર ચઢાઈ લઈ ગયો. ૧૭.

ખ.સ.૧૩ મો સૈફો

ના અંતમાં દિલ્હીના  
મુસ્તાન અલાહિદીનને  
સંગીતનો ગહુ શોખ. ૧૫.  
અને ૧૪ મા સૈફાના  
સંગીતની સ્થિતિ ૧૮.  
ના ઉત્તરાર્ધની આસ-  
પાસમાં સંગીત રત્નાકર  
લખાયો. ૨૧.

ખ.સ.૧૩૧૦

મલીક કાકુરે દક્ષિણ  
હિંદુસ્તાન છૂટ્યું. ૧૭.

ધ. સ. ૧૪ સૈફો

રાજા સર એસ. એમ.  
ટાગોર પ્રમાણે વિદ્યા-  
પતિનો સમય ૧૧.

ના લગભગ પ્રારંભમાં  
ગોપાલ નાયકનો સમય ૧૬.

ખ.સ.૧૪૨૫

ની આસપાસમાં વિજય-

નગરના રાજા દેવરાજના  
દરબારમાં પ્રખ્યાત ગવૈયો  
કલ્લીનાથખ્યાતિ પામ્યો ૧૬.

ખ.સ.૧૪૫૬-૭૭

વિજયનગરમાં ચઢી ગયેલા  
રાજા પ્રૌઢ અથવા પ્રતાપ  
દેવની ઇચ્છાથી કલ્લી-  
નાથે સંગીતરત્નાકર  
ઉપર ટીકા લખી ૨૧.

ખ.સ.૧૫ મો સૈફો

બરોડા સેંટ્રલ લાયબ્રેરીમાં  
પુસ્તકાલય પત્રકના  
સંપાદકની નોંધમાં રત્ના-  
કરનો સમય ૨૩.  
ના પૂર્વાર્ધમાં સંગીત-  
દર્પણ રચાયું ૩૮.

ખ.સ.૧૫૦૭ (સંવત ૧૬૨૮)

બરોડા સેંટ્રલ લાયબ્રે-  
રીમાં પુસ્તકાલય પત્રકના  
સંપાદકની નોંધમાં પંડિત  
રામ અમાત્ય કૃત સ્વર-  
મેલકલાનિધિનો સમય ૨૩.

ખ.સ.૧૫૨૬-૩૬

પ્રખ્યાત નાયક બહુ  
શુજરાતના મુસ્તાન  
બહાદુરના દરબારમાં  
રહ્યો. ૨૮.

ઈ.સ.૧૫૪૯ ( શક સંવત્ ૧૪૭૦  
 શ્રાવણ સુદ ૧૦ )  
 પંડિત રામ અમાત્ય કૃત  
 સ્વરમેલકલાનિધિનો  
 સમય ૨૩.

ઈ.સ.૧૫૫૩-૧૬૦૫  
 અકબરનો સમય ૨૯.

ઈ.સ.૧૫૬૨  
 અકબરે ખાનદેશનું  
 પાટનગર ધુરહાનપુર હતું  
 અને ત્યાંના રાજાને  
 નમાવ્યો ૩૪.

ઈ.સ.૧૫૯૯  
 અસીરગઢ છ મહિનાના  
 ઘેરા પછી જતાયું; ત્યાં  
 સુધી ખાનદેશ મોગલ  
 સલ્તનત સાથે પૂરેપૂરું  
 જોડાયું ન હતું ૩૪.

ઈ.સ.૧૬૦૫  
 અકબરનું મૃત્યુ ૩૭.

ઈ.સ.૧૬૦૫-૨૭  
 જહાંગીરનો રાજ્યકાળ ૩૭.  
 આ રાજ્યકાળ દરમ્યાન  
 તુલસીદાસનું અવસાન ૩૭

ઈ.સ.૧૬૦૯  
 બરોડા સેંદ્રલ લાયબેરી  
 પુસ્તકાલય પત્રકના સંપા-

દકની નોંધમાં સોમનાથના  
 રાગવિગ્રોધનો સમય ૨૩.

ઈ.સ.૧૬૧૦ (શક સંવત ૧૫૩૧)  
 સોમનાથકૃત રાગ-  
 વિગ્રોધનો સમય ૨૪, ૪૨.

ઈ.સ.૧૬૨૫  
 ની આસપાસમાં દામોદર  
 પંડિતનો સંગીતદર્પણ  
 નામનો સંસ્કૃત ગ્રંથ  
 રચાયો માનવામાં આવે  
 છે ૩૭.

ઈ.સ.૧૬૨૭  
 જહાંગીરનું મૃત્યુ ૩૯.

ઈ.સ.૧૬૨૭-૫૮  
 શાહજહાંનો રાજ્યકાળ ૩૯.

ઈ.સ.૧૬૫૮  
 શાહજહાંનું મૃત્યુ ૪૪.

ઈ.સ.૧૬૬૦  
 પંડિત વ્યંકટમખીકૃત  
 ચતુર્દશીપ્રકાશિકાનો  
 સમય ૨૪.

ઈ.સ.૧૭ મો સૈફ  
 ઉત્તર હિંદમાં સંગીત-  
 દર્પણનો પ્રચાર ૩૮.

ઈ.સ.૧૭૦૭  
 ઔરંગઝેબનું મૃત્યુ ૫૦.



ઈ.સ. ૧૭૦૭-૧૮૫૭

દશ પાદશાહો દિલ્હી  
માં રાજ્ય કર્યું ૫૦.

ઈ.સ. ૧૭૧૯

નાગચીન ગવૈયાઓને  
પોતાના દરગાહમાં આશ્રય  
આપનાર છેવટનો શાહ-  
શાહ મહમદશાહ જેનાં  
નામનાં ઘણા ગીતપ્રગંધો  
હજી પણ હયાત છે. ૫૦.

ઈ.સ. ૧૭૨૪

દીનાનાથે સંગીતપારિ-  
જાતનું ફારસીમાં લાખાં-  
તર કર્યું ૩૯.

ઈ.સ. ૧૭૭૬-૧૮૦૪

ન્યપુરના રાજા પ્રતાપ-  
સિંહ દેવનો રાજ્યકાળ;  
પંડિતો અને ઉસ્તાદોની  
સલાહ બોલાવીને તેમની  
સલાહ પ્રમાણે હિંદુસ્તાની  
સંગીત ઉપર એક  
પ્રમાણભૂત ગ્રંથ લખવા  
નો નિર્ધાર કર્યો ૫૪.

ઈ.સ. ૧૮ મો સૈફ

ના અંત સુધી મુસલ-  
માનો રાજ્ય કરનારી  
પ્રજા તરિકે રહ્યા ૪.

ઈ.સ. ૧૮ મા સૈફના એક સંસ્કૃત

લેખકે મુપદની સારી  
વ્યાખ્યા આપી છે. ૨૭.  
ના ઉત્તરાર્ધમાં સંગીત-  
દર્પણનો પહેલો ફારસી  
અનુવાદ. ૩૮.

ના ઉત્તરાર્ધમાં મુસલ-  
માન રાજ્યની પડતી  
સર થઈ અને દેશ હાલ-  
ના રાજ્ય કર્તાઓના  
હાથમાં આવવા લાગ્યો ૫૦.

ઈ.સ. ૧૮૧૩ (ફસલી સંવત ૧૨૨૪)

ના અરસામાં મહમદ  
રેઝાએ નગમાત. ઈ.  
આશફી નામનો ગ્રંથ  
રચ્યો. ૫૨.

ઈ.સ. ૧૮૪૨ મે.

કૃષ્ણાનંદ વ્યાસકૃત સંગીત-  
રાગકલ્પદ્રુમ કલકતામાં  
પ્રસિદ્ધ થયો. ૫૫.

ઈ.સ. ૧૯ મી સદી

ના પૂર્વાર્ધમાં કેપ્ટન  
વિલીયાર્ડકૃત દ્રીટાષ્ઠ  
ગોક્ષ હિંદુસ્તાન નામનો  
ગ્રંથ પ્રસિદ્ધ થયો. ૫૦.  
ના ઉત્તરાર્ધમાં ગંગાલના  
મહાન વિદ્વાન અને  
સંગીતકાર રાજા સર

ધ.સ.૧૫૪૯ ( શક સંવત્ ૧૪૭૦  
આવણ સુદ ૧૦ )  
પંડિત રામ અમાત્ય કૃત  
સ્વરમેલકલાનિધિનો  
સમય ૨૩.

ધ.સ.૧૫૫૩-૧૬૦૫  
અકબરનો સમય ૨૯.

ધ.સ.૧૫૬૨  
અકબરે ખાનદેશનું  
પાટનગર બુરહાનપુર જતાયું  
અને ત્યાંના રાજાને  
નમાવ્યો ૩૪.

ધ.સ.૧૫૯૯  
અસીરગઢ છ મહિનાના  
ઘેરા પછી જતાયું; ત્યાં  
સુધી ખાનદેશ મોગલ  
સલ્તનત સાથે પૂરેપૂરું  
જોડાયું ન હતું ૩૪.

ધ.સ.૧૬૦૫  
અકબરનું મૃત્યુ ૩૭.

ધ.સ.૧૬૦૫-૨૭  
જહાંગીરનો રાજ્યકાળ ૩૭.  
આ રાજ્યકાળ દરમ્યાન  
તુલસીદાસનું અવસાન ૩૭

ધ.સ.૧૬૦૯  
બરોડા સેન્ટ્રલ લાયબ્રેરી  
પ્રસ્તકાલય પત્રકના સંપા-

દકની નોંધમાં સોમનાથના  
રાગવિભોધનો સમય ૨૩.

ધ.સ.૧૬૧૦ (શક સંવત ૧૫૩૧)  
સોમનાથકૃત રાગ-  
વિભોધનો સમય ૨૪, ૪૨.

ધ.સ.૧૬૨૫  
ની આસપાસમાં દામોદર  
પંડિતનો સંગીતદર્પણ  
નામનો સંસ્કૃત ગ્રંથ  
રચાયો માનવામાં આવે  
છે ૩૭.

ધ.સ.૧૬૨૭  
જહાંગીરનું મૃત્યુ ૩૯.

ધ.સ.૧૬૨૭-૫૮  
શાહજહાંનો રાજ્યકાળ ૩૯.

ધ.સ.૧૬૫૮  
શાહજહાંનું મૃત્યુ ૪૪.

ધ.સ.૧૬૬૦  
પંડિત વ્યંકટમજીકૃત  
ચતુર્દ્વડીપ્રકાશિકાનો  
સમય ૨૪.

ધ.સ.૧૭ મો સૈફા  
ઉત્તર હિંદમાં સંગીત-  
દર્પણનો પ્રચાર ૩૮.

ધ.સ.૧૭૦૭  
ઔરંગઝેબનું મૃત્યુ ૫૦.

ઈ.સ. ૧૭૦૭-૧૮૫૭

દશ પાદશાહએ દિલ્હી  
માં રાજ્ય કર્યું ૫૦.

ઈ.સ. ૧૭૧૯

નામચીન ગવૈયાઓને  
પોતાના દરબારમાં આશ્રય  
આપનાર હેન્રીનો બાદ-  
શાહ મહમદશાહ જેનાં  
નામનાં ઘણા ગીતપ્રબંધો  
હજી પણ લખાત છે. ૫૦.

ઈ.સ. ૧૭૨૪

દીનાનાથે સંગીતપારિ-  
ગતનું ફારસીમાં લાપાં-  
તર કર્યું ૩૬.

ઈ.સ. ૧૭૭૬-૧૮૦૪

નયપુરના રાજા પ્રતાપ-  
સિંહ દેવનો રાજ્યકાળ;  
પંડિતો અને ઉસ્તાદોની  
સલા બોલાવીને તેમની  
સલાહ પ્રમાણે હિંદુસ્તાની  
સંગીત ઉપર એક  
પ્રમાણભૂત ગ્રંથ લખવા  
નો નિર્ધાર કર્યો ૫૪.

ઈ.સ. ૧૮ મો સૈફા

ના અંત મુધી મુસલ-  
માનો રાજ્ય કરનારી  
પ્રજા તરિકે રહ્યા ૪.

ઈ.સ. ૧૮ મા સૈફાના એક સંસ્કૃત

લેખકે મુપદતી સારી  
આખ્યા આપી છે. ૨૭.  
ના ઉત્તરાર્ધમાં સંગીત-  
દર્પણનો પહેલો ફારસી  
અનુવાદ. ૩૮.

ના ઉત્તરાર્ધમાં મુસલ-  
માન રાજ્યની પડતી  
સર થઈ અને દેશ હાલ-  
ના રાજ્ય કર્તાઓના  
હાથમાં આવવા લાગ્યો ૫૦.

ઈ.સ. ૧૮૧૩ (ફિસલી સંવત ૧૨૨૪)

ના અરસામાં મહમદ  
રેઝાએ નગમાત. ઈ.  
આસફી નામનો ગ્રંથ  
રચ્યો. ૫૨.

ઈ.સ. ૧૮૪૨ મે

કૃષ્ણાનંદ વ્યાસકૃતસંગીત-  
રાગકંપદ્રુમ કલ્પકતામાં  
પ્રસિદ્ધ થયો. ૫૫.

ઈ.સ. ૧૯ મી સદી

ના પૂર્વાર્ધમાં કૃષ્ણ  
વિલીયાર્ડકૃત દ્રીટાબજ  
ગોફ હિંદુસ્તાન નામનો  
ગ્રંથ પ્રસિદ્ધ થયો. ૫૦.  
ના ઉત્તરાર્ધમાં ગંગાલના  
મહાન વિદ્વાન અને  
સંગીતકાર રાજા સર

ટાગોરના મૂલ્યવાન અંગે

પ્રસિદ્ધ થયા.

૫૬.

ઈ.સ.૧૯૦૪

વક્તાએ ઇત્યમપુરના મહુ-

મ પંડિત મુખ્ય દીક્ષિ-

તની મુલાકાત લીધી. ૨૪.

ઈ.સ.૧૯૦૭

વક્તાએ કલકત્તામાં મહામહો-

પાધ્યાય હરપ્રસાદ શા-

સ્ત્રીની મુલાકાત લીધી. ૩૨.

ઈ.સ.૧૯૦૮

વક્તાએ બ્રિકાનેરના રાજ-

પુસ્તકાલયની મુલાકાત

લીધી.

૩૨.

38614